

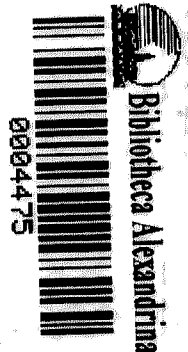
مختارات من
ديوان الشعر العربي

تأليف

دكتور عبد الله الشناوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٠

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ سيد سيف الدين الهراسي
بالمخالبة



مختارات من
ديوان الشعر العزبي

تأليف

وكتور عبد الله الشناوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٩٠

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٤ شارع سيف الدين الهرشي - القاهرة
٩٠٤٦٩٦ / ت

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

تقديم

هذه صورة مبدئية لدراسة سريعة فرضتها على ظروف الطلاب لتلقى مادة شعرية منضبطة بين دفتي كتاب ، ومن هنا تبتدو غلبة السرعة عليها طابعا عاما وواضحا ، إذ تكاد تتوقف عند حدود اجترأ لبعض نصوص شعرنا القديم بما يكفي لإقامة لسان الطالب في القراءة الفعلية للنص الشعري من ناحية ، ومحاولة تربية نمط خاص من الذوق الأدبي في استيعابه للنص وعرضه على أدواته النقدية من ناحية أخرى . .

ومن هنا كان اختيار هذا الكم من النصوص لغير المتخصصين من طلابنا طموحا إلى تحقيق هذين الهدفين ، ومن هنا - أيضا - كان التقديم بمعرفة طبيعة الحركة الأدبية وأصولها مقدمة لامناص منها كأساس لهذه الاختيارات ، ثم كانت تلك المحاولة السريعة لاستكشاف بعض صور المعارضة الشعرية تأكيدا لهذا التواصل الحثي بين التجديد والتراث عبر عصور أدبنا العرسي المختلفة .

ذلك أنه ينبغي أن نتوقف طويلا لتأمل ذلك الخيط الدقيق الذي يشد الشاعر إلى أغلى ممتلكاته على مستوى الوعى أو اللاوعى الفردى أو الجماعى وهو ما قد تكلفه فكرة التعرض للمعارضات الشعرية هنا .

وتبقى الإشارة إلى بعض الموضوعات النحوية رهنا بتقويم لسان طلابنا من خلال القراءة الصحيحة للنص الشعري وصولا إلى القاعدة النحوية وتطبيقا لها في آن .

— ب —

وقبل هذه الرحلة السريعة لنا أن نرصد بعض المصطلحات في الدراسة الأدبية للنص علّما تكون أداة لتحليل الطالب عمليا لتلك النصوص المختارة خروجاً من دائرة الفوضى النقدية أو تحكيم الانطباع الخاص، وأمسلاً في الالتقاء حول رؤية موضوعية متمجبة يحكمها روح القنينة على الطالب من خلال إدراك واعٍ لمعنى النقد الأدبي ومراحله . ذلك أن الدرس النقدي يجب أن ينطلق من عملية التحليل أولاً قبل الإقدام على تقييم النص ، وفسي دائرة التحليل هذه تتعدد الأدوات ويصبح الإلمام بها ضرورة ملحة لفهم ماهية العمل الأدبي موضوع التحليل وتبيين هويته وطبيعته النوعية وانتمائه إلى أي من الأجناس الفنية ، ثم تأمل طبيعة الأداة التي يتعامل من خلالها المبدع مع عمله لاستكشاف خصائصها المميزة بدءاً من تناغم الحرف مع الحرف ، إلى تجاور الكلمة مع ما يجاورها ، إلى مصادر التصوير ولغسة الصورة الجزئية والكلية إلى الإيقاع الصوتي الذي يحكم بناء النص ، لتنتهي الرؤية الجمالية من هذا التشریح لكل جزئيات النص إلى محاولة معاودة النظر وطرح أكثر من قراءة قبل إصدار الحكم النقدي .

وفي إطار فهم الوظيفة قد تتعدد مداخل الدرس الأدبي أمام المدارس وعليه — آئناً — أن يختار من تلك المداخل ما يبدو وثيق الصلة بالنص وما يحل مشكلة فهمه وتقييمه ، أعنى بذلك ضرورة إدراك قارئ النص لطبيعة المدخل الاجتماعي الذي تلتحم فيه ذات المبدع مع موضوعه من خلال تلك العلاقة الجدلية التي يحكمها منطق اختياره لإحدى شرائح الواقع ليتوقف

- ج -

عندها فيتأثر بهما، فيصوغها جمالياً، فيؤثر فيها بإخراجها من ضيق الذات إلى رحابة الجماعة .

وفى نفس الأطر الوظيفية قد نحتاج إلى مداخل أخرى على الصعيد النفس الذى يبدو مُلِحاً إذا ما استغلق علينا فهم كل الأبعاد الحقيقية التى يحتملها النص الشعري والتي ربما ارتبطت - فى كثير من الأحيان - بواقع نفسى خاص لدى المبدع على منهج الأستاذ العقاد فى دراسته لـ " شاعر الغزل " و " الحسن بن هانى " و " نفسية ابن الرومى من شعره " . وعلى الصعيد الأسطوري قد تشتد الحاجة الى فك بعض الرموز ، وفهم الصور وعرض الفكرة ، من خلال منظور تفسيري قديم يبدو مرتبطا بفاهيم خاصة لدى أبناء البيئة خاصة فى العصور القديمة والإكثيف نفس موقف العريس القديم من فكرة الخول أو العنقا ، أو الصدى والهامة أو رموز المرأة والناقصة والشمس وغيرها ؟ .

من خلال التعرف على مصادر تلك الروى الجمالية والاجتماعية والذاتية النفسية والأسطورية يمكن أن نُقدم على فهم واضح للنص الأدبى وصولاً إلى مرحلة التقويم التى يحكمها أولاً هذا التحليل، وثانياً تلك الحساسية الخاصة التى يسمح بها للناقد دون أن تصبح فاصلاً مطلقاً فى إصدار الأحكام بالاستهجان أو الاستحسان ، فإذا بالعمل - فى مرحلة التقويم - يتحدد موقفه بسين الأعمال التى سبقته وبين ما عاصره منها وبين ما تأثر به فى عصور تاليسة إذا كانت له تلك الميزة التى تترجمها لنا فكرة المعارضات الشعرية .

ويضاف إلى هذه المفاهيم العامة حول تحليل النص الأدبي ضرورة تأمل
الدارس لطبائع العلاقات الخارجية التي تحكم الصلة بين النص وبيئته
أو بينه وبين موضوعه ، ومن ثم تحديد الأطر الاجتماعية التي تم في ظلها
إبداع النص استعانة بما انتهى إليه علماء الاجتماع من تقنين صور التأثر
الحضارى بين مراحل المادية ثم الفكرية ثم الرجزانية ، ففي ظلال هذه المراحل
تترأى لنا قسمة عصور أدبنا العربى تبعاً لطبيعة بنائه الأساسى وما أصابه
من ثبات ونمطية أو تحول وتجديد تكشف أثره - بالقطع - فى حركة
البناء الفكرى الذى نعتبر الأدب جزءاً منه لا يكاد يتجزأ .

فإذا اكتملت صورة البناء الأساسى فى طبيعة الحياة الاقتصادية
وما تسفر عنه من علاقات متميزة تنتهى إلى صياغة مجموعة من القيم والمشـ
الاجتماعية فإن تلك الصورة لا بد لها ان تنعكس فى كل ما يبدهه الإنسان أو حتى
يحلم به فيصرفه لنا جمالياً لتتوقف عنده تذوقاً وتحليلاً وتقويماً .

ومن قبيل التأكيد على عنصر السرعة هنا تترأى لنا هذه الاختيارات مجرد
علامات على الطريق لتكون مؤثراً لاستخدام الأدوات النقدية ومخالفة
عرضه وتشرح النصوص على أساس منها فجاءت اختيارات صماء خالية من
التحليل قصداً إلى تركها مجالاً لطح تجربة المعالجة النقدية من قبل الدارس
فهى : - على قلتها واجترائها - بمثابة حقل تجارب لتحليل الدارسين من
طلابنا قبل أن تتحول إلى دراسة منهجية منضبطة يمكننا ان نطلق عليها كتاباً .

والله من وراء القصد ، وهو - سبحانه - ولى التوفيق

هدى الله التطارى

القاهرة ١٩٨٩

- ١ -

أولا

حصول أصول الحركة الأدبية

(١)

ليس جديدا علينا أن ندير حوارا حول ما ينبغى أن تسير على أساسه الحركة الأدبية من أصول ومقومات تضمن لها الأصالة والبقاء ، ذلك أن أجيالا مختلفة قد أسهمت في ترسيخ الروى المختلفة وطرح التصورات حول طبيعة حركة الأدب ومقاييس حياته على مدار العصور التى نعرفها لأدبنا العربى ، وكذا لأداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذى ينبغى أن ننقب عنه ، ونسعى إليه كامننا فى محاولة استجماع تلك الأصول ، ورصد الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها خاصة فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجا قد لايسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة ، أو التروى فى الإبداع ، سعيا وراء الانتشار السريع ، أو حرصا على الانضمام إلى عالم المبدعين فى الشعر أو غيره من الفنون الجميلة .

ذلك أن نضج الحركة الادبية يتطلب - بالضرورة - حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند تلك التفاصيل التى لاينبغى أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده خاصة أمام حركات التجديد أو ما قد يسمى بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها أو رفع معاول التردد عليها ، فإذا بهكذا التمرد

- ٢ -

- فى معظم الأحوال - لا يكاد يتجاوز ما سجله قول الأعشى فى معلقته :

كناطح صخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ذلك أن تراث أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعى ، كما يمثل - على المستوى الفردى - أعلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ومقوما أساسيا يتولى حمايته الحركة الأدبية ويضمن سلامتها ، ويظل حارسا أميناً يرعاها ويتبسط خطاها فى أناة وحرص شديدتين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أو المغمور ، لا ينبغى أن يدخل فى بند القهر الفكرى أو منطقتة الاستسلام المطلق الذى قد يسقط معه الذات وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة صادقة من قبل الشاعر فى إثبات ولائه ، وتسجيل انتمائه لذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحفظ لها بجوهر تميزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف أو أن يقذف بها إلى غياهب اللفقد والضياح والتخلف والتجهيل والتكبر مما قد ينتهى - وهذا أخطر ما فى القضية - إلى تدهور الهوية الخاصة التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها أو تقبل التخازل لإزاءها تحت أى ظرف من الظروف .

على أن قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، وكمقيم أول مسن مقومات الحياة الأدبية ، إنما تلقانا فسى أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئسة دون أن يظل هذا قاصرا على منطقة الإبداع ، بل الأقرب إلى الدقة - حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية - أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد • وثانيهما : دور جمهوره • وعندئذ يسدو الأمر أقرب إلى البساطة إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أتمه ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية • وهذا لا يتردد فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من تعرفه عليها ويندفع إلى مزيد مسن تأملها • أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى أكثر من وقفة ابتداءً من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع - من ناحية - وانتهاءً عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين - عموما - مسن ناحية أخرى •

ذلك أننا نسلم - بداية - أن المبدع لابد أن يتميز بامتلاكه درجة من درجات العبقرية أو من تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين - خارج دائرة الإبداع - بالطبع - الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه " لا يكفى ان تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الانسان لاخيار له فسى عبقريته ، ولكنه يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية

حيث يخلص ويلسد من ذلك، الس التبول بان النقد
 " هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية " (١)
 على أن مناقشة ما انتهى إليه "بابيت" و"وايلد" معا ينبغي أن تتم فى حذر وحرص،
 باعتبار أن مسألة الذوق هذه التى استوقفت كلا منهما لاينبغى أن تطرح
 بلا حساب، إذ يصبح مطلوبا - وهذا ضرورى - أن تصقل بشكل دقيق
 من خلال ذلك الوعى الأدبى الصادق الذى يؤدى دورا إيجابيا فى إخراج
 الناقد من دائرة الانطباع الشخصى أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع، وأن يأخذ
 بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها وتطبيقها بحكمة ومرونة،
 ولعله - آنذاك - يرتقى بموقفه كإنسان فلا بد يشغله مجرد الخضوع
 للهوى، بل يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس، وهو - آنذاك -
 لا يفقد حرته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق
 من مقاومته الهوى، أو - على الأقل - ضبطه لا الخضوع له. وعندها يكون
 قد سعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته حين يتمسك بالحدود دون
 أن يقصد إلى هدمها أو الجور عليها.

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة
 الأدبية، وهو التزام ينبغى أن يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد،
 دون أن يعنى هذا أن نطالب أيا منهما أن يصبح مجرد مطية للتراث
 يحكوما عليها بالانقياد أو تمام الخضوع إلى درجة الاستعباد، بل يجسب
 أن تؤخذ المسألة من خلال الاعترافات الحضارية التى وقف عندها علماء

(١) إنسانية . ومعنى هذا أن ثمة ألوانا من الموهبة التي تسهم في الاقتراب من الكمال سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا في الاعتبار أن الناقد - في أفضل صورة له - يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع لأنه يحاول خلق المعايير التي ترتقى به وبجمهوره والفنان أيضا ، دون أن ينتهي الأمر إلى المهبوط بأى منها ، ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التي أثار إليها كونه في قوله " لاشئ أفزع من خيال بدون ذوق " (٢) .

على أن الأمر يصبح قابلا لمزيد من الضبط والتقنين إذا أخذنا بما رصده (ارفينك بابيت) في حوارهِ حول " العبقرية والذوق " وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك العقول الطويلة التي قال فيها " إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجسد عبقريته ، أى تفردهِ الخاص في صورة تعبير ، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة ، وأنه لا ينبغي أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباعات الذي يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويلات المزاجية التي يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله في خلق جديد . بحيث يكون تعبيراً عن عبقريته هو ، لعل هذه المضامين الجوهرية عن وجهة نظر تعبيرية . انطباعية لم يتناولها أحد بامتِن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلر) في حوارهِ " الناقد فنانا " .

The critics artist . فنانا "

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق)

ص ٤٣ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

الاجتماع والأنثروبولوجيا في محاولاتهم لتعقيد حياة الأمم من خلال حسمها التراثى الذى لاينبغى أن تغلق عليه الأبواب وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى ، وعند هـا قد يحكم على نفسه بالذنب—سول وريبا بالموت ، ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة الموءثرات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا . ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه الموءثرات ما تجعله ضمن تراثها الذى يكتسب استمرارته وبقائه من خلال تواصل الأجيال التى تسدين لـه بولائها ، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره وبقائه .

من هنا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العسام على مستوى الأمة ككل وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين وغير مبدعين ، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدين المادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماضى طويل ورثه ذلك المجتمع ورثه أبناءه ضمانا لإحساسهم بالانتماء ، وإنقاذا لهم من حالة القعد التى قد تتهددهم أو تمسخ نسيئا من معالم هويتهم . ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عبقريته المزعومة دون سواها ، فلسنا فى عصر ربات الشعر ولا نسياطيين الإلهام ولا وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأنياء أصبحت مطلوبة فى كل نسيء ، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الأنية الخردة ، بل تبدو — فى أدق صورها — خلقا جماعيا خصبا يتردد صدها فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحول ، ولكن الحقيقة

النفسية تظل قائمة حول استقراره في منطقة اللاوعي أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود في لحظة الإبداع والخلق الفني .

من هنا بدأت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التي شهدها التاريخ الأدبي منذ فجره حتى الآن ، فلم ينس أصحاب المحاكاة إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ويتأثر به ويعكس من خلاله رؤيته ، فكلاهما إنما يريد الواقع ويجتهد في تحليل شريحة منه ويجد في البحث والتقيب بأسلوبه الخاص .

ولا شك أن صورة الواقع بدت غامضة في تلك النظرية التي توقفت عند حدود التمسك به من منطق مرآوي ومنظور حرفي قد يكتفى فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، ولكن الأهم من ذلك أن تناقضات الواقع قد آن لها أن تظهر جلية من خلال تلك الممارسات الجادة التي ينهض بها الفنان أو العالم . فمع اتساع رقعة الواقع ومع اشتداد قسوته تيزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذي تنهض به أجيال من الناس في ظلال ذلك الحلم القديم الذي انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة في رجل واحد ، مما يصبح غاية في العبت أن نلتصقه في عصرنا إزاء ذلك التخصص العلى الدقيق ، وتلاشى هذه النظرية الشمولية أمامه تماما .

على أن الذى يظل واضحا لا يكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تسراى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحسى الوجدانى من خلال الفلسفة فكفروا من خلال الشعر كتعبير عاطفى يعكس رؤى الواقع في لحظة امتزاجها

بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمرا طبيعيا لم يُخل بأنظمة الحياة بقدر ما ضمن لها فزيدا من الاتساق والاستمرار في ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكرا خالصا ولا ذوقا خالصا ، بل جاء الفكر مويّدا بالفعل ، ولا بد لكل منهما من أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكيونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى على النحو السدى رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة ، وشروطه التى رصدها للشاعر لكى يحق له الانتماء إليها إذا ما تخلص عن تشويه الواقع من ناحية وتحول إلى داعية للفضيلة من منطق العقل والقيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية ببعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء ، بل لعل الجانب الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشفقة إزاء الموقف الدرامى ، وبانتهائه بلحظة التنوير التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا .

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى ، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها ، ولكنه حاول أن ينجو من الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون بالطبيعة ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التعويض النفسى الذى تظل دلالة قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحكم الرومانسى إلى مجتمعه على الرغم من تمرده عليه وتطاوله ، باعتباره

مجموعة من القيود والأغلال التي قد تعوق حركته الطليقة وربما قيدتها إلى حد بعيد ، ذلك أن الحس الرومانسي قد تمادى في وحدته وطيئته ولكنه انتهى إلى ذلك الأفق الذي فرضه عليه التصور النقدي الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخة الأمل العفوية التي تعد - في جوهرها - جزءاً من العلاقات الاجتماعية مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال ، وما ينتهي - بالضرورة - إلى استئثار الانفعال لدى الآخرين وإلا هبطت قيمة الممارسة الفنية وحكم عليها بالعجز عن هذه اللهجة الجمالية فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند ت. س. إليوت بدت سلاحاً ذا حدين : فهويدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذي عرضه في رؤيته للفن كفن بعيداً عن الأفكار الدينية أو الاجتماعية أو الأخلاقية أو السياسية ، حين أراد ان يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة ، وأباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ، مما شجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية في الأدب باعتباره مجرد صياغة جمالية لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية أو الأخلاقية أو النفسية أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع ، وبذا نزل الموقف جامداً على مجرد الاقتصار على السمات الجمالية في الإنتاج الفني مما حدا إلى إهمال كل العوامل الأخرى واسقاطها من الاعتبار تماماً .

وعلى الرغم من هذا التماسي لأخطر الأشياء في التشكيل الجمالي للنص الأدبي تظل رؤية إليوت كاشفة عن طبيعة التزاح الثقافي وضرورته على كل المستويات الفردية والجمالية ، وكذا على المستويات الزمنية بين ماضٍ وحاضر أو - بمعنى أدق - بين ذاكرة الماضي التراثي والتي تعد من أغلبي

ممتلكات الشاعر وبين عبقرية الحاضر التي تتجسد في نوهيته الفردية ، وكأنه بذلك يحى دور " الأنا " من الضياع ، في نفس الوقت الذي يرتد فيسه إلى التراث في محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ضمانا لاكتساب الأصالة واستمرارا للتواصل دون تورط في مناطق العزلة أو الانقطاع الذي قد يؤثر في كيان الفنان وفنسه معا .

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بين وارين) في تحليل للشعر باعتباره " ليس جزءا " من أى عنصر من العناصر بل يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذي ندعوه قصيدة " (١) .

وعندئذ يمكن حصر وظيفته الناقد في مجرد التمعن في هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا دون انفصال .

ومن هنا ظل التواصل الفكرى واردا في تصور أصحاب التنظير النقدي على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها والمترامنة على السواء ، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه في النظريات الأولى في محاولة لتوفيق العناصر لا الاقتصار على تليقها ، ومن ثم ظلت للروئية

(١) خمسة مدخل إلى النقد الادبي ١٩٦٠ .

التراثية مكانتها ، وعدت قاسما، مشتركا بين البيئات والنظريات فظلت - بذلك - أصلا من أصول الفكر النقدي من ناحية والمنطق الإبداعي من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والناقد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على الماضى ودليلا على حركة الحاضر بين ثباته وتحوله .

وفى حدود نقدنا العربى ظلت المحاولة واردة بدقة ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر واستمرار تعقب البيئة النقدية للشاعر تملى عليها التعليمات وتفرض الشروط من خلال ضرورة التزامه بـ"الوضوح" أو "شرف المعنى" وصحته كما سار على سبيل ذلك القدماء مثل المرزوقى والأمدى . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا متميزا فى باب الروئية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بين حقائق الإفادة من التراث وبين السطوع عليه ، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له ، مما يدخل بالشاعر فى منطقة الاستعباد وقد يحول بينه وبين الإضافة إليه . وكذا مما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شئ قد قيل وأن الأول لم يترك للأخر شيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة طالما تجدد سطوع الشمس ذاتها .

وكذلك دار الحوار النقدي وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى وقضايا البديع وما حاول من خلاله النقاد أن يفتحوا من مجالات التجديد للمحدثين

وابتكارهم به تسليماً منهم جميعاً بهيمنة التراث وسيادته . ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . . وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث وضرورة التأكيد على أهميته وتسجيل دوره في اصالة الإبداع ما يتراءى لنا في ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، بل الحض على التمسك بها على النحو الذي عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبي تمام . لتلميذه الباحثرى في مرحلة النشأة النينية بأن يحفظ من أشعار العسرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها^(١) . ولعل أخطر ما في الرواية هو تلك الروئية النفسية لقضية النسيان التي يترجمها علم النفس بمصطلحاته حصول اللابعى ومنطقة اللاشعور واستغراق المعلومة في مكونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح في لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل ذكاءً عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سائراً بذلك على منهج اللغويين ممن كتبت شروطهم في فن الشعر . وتنافسوا في مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد ، وبذا ضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال القدماء ، الأمر الذي انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التي دار فيها القدماء ، وحكمت في إطارها فنونهم ، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ وحسن الصياغة وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة .

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك الموقف التراثى تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التعقيد بكثيره وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تكسب النقد قدراً من العلمية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء ، وهذه لانعدها نقداً يعتد به ، ولكننا نعدها ومضات متميزة أحس أهلها قداسة الموروث ، وسعروا إلى إنبات ولائم المطلق له ، وكأن الشاعر يعانى حرجاً شديداً إذا ما نظم دون أن يعيل موقفه إلى أصل قديم ، فلم يرد أن يبدأ من فسراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس ، حين أكد أنه لا يناجى الظلل باكياً ومستبكيها وواقفاً ومستوقفاً إلا بإيحاء ما سبقه إليه ابن خدام فى قوله :

(١)
عرجاً على الظلل المحيل لأننا .. نيكى الديار كما بكى ابن خدام :

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ، ووضوح التصور ينطلق كذلك كعب ابن زهير مؤكداً مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم ، ولعنه قصد دور أبيه نفسى تكوينه الفنى ، وانتماءه إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر فإذا به يردد غير رجل :

(٢)
با أراننا نقول إلا معساراً .. أو معاداً من لفظنا مكوراً

(١) ديوان امرؤ القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

وربما كان أدق من هذا كله في بيان ضرورة التراث ما توقف عنده
أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد وعلت لديهم أصوات الرفض للمقديم
وكأن بينهم وبين السلف ثارا لا يهدأون إلا بأخذه ، ولكننا لانجد حتى عنده
أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الراض ، الأمر الذي نفصل فيسه
بتبيين عمر الحركة بعد موت صاحبها على نحو ما صنع أبو نواس في هجومه على
الرموز التراثية من خلال صيغته التهمكية الساخرة التي قصد فيها إلى مناس وراء
ظاهر الألفاظ على نحو اتهامه للحري بالشقاء والتعاسة والغباء في قوله :

عاج الشقى على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد
أو قوله: قل لمن يبكي على ربح درس واقفا ماضر لو كان جلس.

وغير ذلك كثير من الشواهد التي تنتشر في ديوانه على الصعيد النظري
الذي يهدمه أبو نواس نفسه حين يلجأ إلى التراث في أكثر من موقف فإذا بسسه
يقع فيما حذر منه على نحو قوله :

يادار ما فعلت بك الأيام ضامتك والأيام ليس تضام
عمر الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنين وللزمان عسرام
أيام لا اغنى لأهلك منزلا إلا مراقبة على ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم واسمت سرح الفهوحيت أساموا (١)

وكأننا بالشاعريتنا ل ويجيب ويهاجم ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم
في قضية لانراها - ولعله أيضا لم يرها - إلا خاسرة في نهاية المطاف . .

وبذا يبدو مقرراً في حركة تاريخنا الأدبي أن حركات العنف التي أعلنت
 عداءها للتراث لم تصمد طويلاً ، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت
 على نفسها بالأنفوس والفشل . ربما بسبب من هذا التتكرُّر ربما بسبب من تلك
 الدوافع غير الفنية التي كمنت من وراء تلك الحركات المتمردة . ودليلنا في ذلك
 ما ظهر في نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة وأصدق نفس
 النوايا والقدرة على التأثير في حركة الفن ، فإذا بها تقر ضرورة استنادها إلى
 تراث أصيل لم تتحامل عليه ، بل تعترف به وتصفق له ، ولكنها تضيف إليه ومن
 خلاله الكثير من عبقریات الفن المتميزة على النحو الذي أبرزه أبو تمام فسس
 تجديده الثقافي الذي جمع فيه - لأول مرة وبشكل دقيق - بين منطق الفكر
 والشعور في لحظة الإبداع ، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر
 القديم لينتهي إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضماناً
 لسلامة البناء ، فكانت الصورة عند أبي تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات
 وهو احتواءٌ إيجابي لأنته يبدو قادراً على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقسه
 الشاعر من فلسفة عصره وعلومه ومصطلحاته وتاريخه ومادونه العلماء فيه من علوم
 مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا ، ذلك
 أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثي الجمعي من لدن أوس بن حجر
 وشامة بن الخديري إلى زهير وابنه كعب إلى الحطيئة إلى هدية بن الخنرم
 وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من الشعراء ما يدل
 على تنبُّه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وتسليمهم بضرورة

صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية وسياقها العام من ناحية أخرى ،
 وكأن شمة إيماننا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام
 الذى يترك للشاعر فرصته فى استخراج كل ما تستبداه فى أعماقها من طاقات
 إيحائية وتصويرية لاتتعرف عليها إلا المواهب الخاصة والقدرة على
 الابتكار مما يتطور فى ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين
 الشعراء فى درجات الإبداع .

ومع تطور الحركة الأدبية وتعمد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه
 المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء، ولكن أعضاءها ومؤسسيها
 تدفع بهم إليها ثقافة العصر منذ جاء مسلم بن الوليد ليحمل لواء مدرسة
 البديع العباسية وليلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، وليتسلم
 الراية بعد ذلك أبو الطيب وأبو العلاء ، وليقوض لها فى منتصف الطريق
 من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها ويحاول تقويمها من خلال حركة المد
 التراثى ، أقصد بذلك ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه البديع ،
 وبذلك يبدو التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا خاصة
 إذا ما رأينا الموقف من خلال التحليل قبل القفز إلى التقويم وإصدار الأحكام
 على تراث هو أولى بأن يظل برئيا خارج قفص الاتهام ، خاصة إذا أخذنا
 فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها التراث وإلا فقد كسنا
 كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك
 المحاولات الابتكارية التى تجدد دماءه وتضيف إليه من خلال شعراء العصور
 المختلفة حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته وحجمها وتنوعها ومصادرها
 ومناهج توظيفها .

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة الانتماء التراثى لضمان أصالة العمل الفنى ، ولم يتردد ابن طباطبا فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه . ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أذى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغض مستتبطة^(١) .

ومن هنا ينتفى أى منطق استثناء لأى من الشعراء من هذه القاعدة ، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث دون أن يقع ضحية الاستعباد لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر له أن يفيد منه وأن يزواج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد وتعم حين تتحول إلى قيد خارجى يتحكم فيه ويسيطر عليه ويكبل حركته وربما أسقط ملكته تماما . .

ومن هنا لا يتفانى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرا تراثيا الأمر الذى استوقف حازم القرطاجنى فى حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلّت فى أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شئ منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه^(٢) . . . الخ .

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلاغ ١٩٢ .

ومن هنا تنبه حازم إلى حقيقة الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرضه
والإضافة اليه والتجديد فى معالجته . . . ولعله بدأ بذلك قريبا مما
أسماء القدماء " بتضمين المعانى " من حكم أو أمثال أو شعرا وغير ذلك
من مائورات تزيد فن الشاعر غنى وشرافاً .

ومعنى هذا - فى مجمله - أن للشاعر أن يأتي بالمعنى الجديد
وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز دون أدنى تعارض مع صدق حسه
التراثى وواقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا .

ومن هنا يمكن أن ندخل الأصالة ذاتها ضمن عناصر الثقافة ببعديها
التراثى والحضارى ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوله
إلى نبت شيطانى لانستطيع حينئذ الاhtداء إلى أصوله وأساسه ، والاتحول
الفن إلى نوع من الزيف ، راعى هذا الموقف هو ما نجع النقاد على التوقف
عند مسألة الأخذ فأقروها، بل أفرد لها الحاتمى فى حلية المحاضرة بابسا
أسماء (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشعارين
إذا تعاورا معنى أو لفظا أوجعاها وكان الأخذ منهما قد أحسن العبارة
عنه واختار الوزن الرئيق حتى يكون فى النفوس أنطف مسلكا كان أحق به ،
وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر .^(١)

(١) منهج البلاغ ، ١٩٤ .

على أن هذا التثبيت بحسب التراث والتأكيد على أهميته لا ينبغي أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد وإلا تكررت المشكلة النقدية التي وقع فيها الآمدي حين فضل البحترى على أبي تمام ، وكذلك ابن المعتز في رسالته حول مساوي أبي تمام ومحاسنه ، ذلك أن أبا تمام قد ظلم مرتين: إحداهما لدى الآمدي الذي عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصي وتحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه ، وكذلك تكرر الموقف إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ على فن ابن الرومي المجدد ، وكانت الوقفه - بالطبع - من جانب علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره .

ويظل مهما في تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن العصر ينبغي أن يتقبل هذا الأمر ويشجع عليه ، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية وما يهيج فيها من تيارات تجمع بين القديم والجديد، من وجهة نظرهم حيث قالوا شيئا بما سجله ابن رشيقي في العمدة ، وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه " (١) .

وليس ثمة شك في أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال الاثنين معا إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذي أقيم له أصلا ،

وعلى هذا لانجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيين أبى تمام والبحترى التى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى قائلا "وأما شعر كثر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه 'واهية' ، وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغة جديدة ، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور ، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه" (١) .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده تنتهى إلى أن المحنة لم تأت من التقيد بالاصول الفنية للقصيدة القديمة ، ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد ، وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل (٢) .

ولكنهم حتى فى تقيدهم بالتفاصيل - إذا سلمنا بهذا القول - لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ، فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، ويسجل عليها بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبية .

(١) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ٣٧٠ .

ومع التسليم بصحة قضية التراث كضرورة فنية يظل الواقع هنا قابلا للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازي الأولى وتتفاعل معها وتسميها، وتدعمها، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة . وبذلك ينبغي أن يرفع الجور الذى اصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى إذا ما أخذت من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية لما تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العنسل أو صاحبه أو بيئته . فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع أساسا للتقليد فى الفن فإنها قد سلبت ال واقع أهم مميزاتة وفعالياته ، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل أو التفاعل الإيجابى الذى يمكن - بل يتحتم - أن يحدث بين الفنان وموضوعه تأثرا به وتأثيرا فيه ، ابتداءً فى ذلك من اختياره لإحدى شرائح واقعه إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يأخذ بها ، إلى استيعاب الموقف لروئيته الفنية ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفرا بما احتوته صنعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تبدو أكثر شعولا ورحابة وعمقا .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع كضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعند بمكانة الذات المبدعة وتحتوى دورها فى مجرد رصد أبعاد الواقع ، بل فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده وإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت فى الاعتبار من وقائع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت إرهابات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بحقائق واقعه ويحاول أن يتعمقها باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية

على حد تعبير "جون ديوى" إذ يراها بشرية فى علاقتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها - إلى جانب ذلك - بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها» (١) .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة أقل خطرا على الواقع مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الاشياء تراثا كانت أو واقعا كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى - فى جوهره - مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبالة نسبه أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأرزق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فسى شططها ووعونتها مما بدا فى مناداة أبنائها بضرورة الاغتراب عن المجتمع

باعتبار ذلك الاغتراب سلوكا اجتماعيا مبررا ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التي يفرضها المجتمع على الفرد فيكبل حركته ويسلبه حرته ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية ، فمن خلال الطبيعة وجد هذا يستطيع أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله ، وأن يحلم كما يشاء ، ويطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة التي عدها محور الكون فلم يحرص على تجاوزها .

وربما بدا من اشد النظرات النقدية غرابية في موقفه من الواقع وحساسيته إزاء ما انتهى إليه تـ سـ إليوت^(١) ، فعلى الرغم من روعة نظريته إلى البعدين التراثى والفردى من أبعاد الفكر الإبداعي إلا أنه لم يرفض التضحية بالواقع في صورة جريئة أعلنها صراحة فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من شخصه وواقعه وتجاربه ، وكأن برجه العاجسى يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس قيمة فنه ، وكأن إليوت قصد إلى تناسى أن الضروريتين إنما تسيران على نسق متكامل لا يمكن نقض جانب منه وإلا سقط البناء جملة وتفصيلا ، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التمسك بالموهبة الفردية الخاصة ، وما كان للتراث أن يعيى وجودا ذا قيمة حيوية

(١) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى (مدخل إلى النقد الأدبى) .

إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذي يعيد ترجمته ويوصل لقضاياه ويزيده
صقلا وأصاله .

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع
وإنقاذه من منقطة الإهمال أو حتى الهجوم ، حيث بدأ الواقع يقوم أساسا
على مدلول من الفعالية التي يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به في آن واحد ،
إذ ينبغي أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان وتفاعل ذاته معه ، ليصبح
الطابع الجدلي بين الذات وموضوعها أساسا للرؤية المتكاملة للأشياء
ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء الموجب في النظريات التي سبقت
إليها ، رافضة للسالب فيها ، بل ربما كان هذا الرفض في صالح الحركة
الأدبية في نهاية المطاف ؛ تلك الحركة التي تضع لكل عنصر حجمه الطبيعي
في التشكيل الجنالي للعمل ، بل تضع في الاعتبار أيضا ما يجب على الناقد
أن يسلكه تفسيرا للنص وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التي ينبغي
أن يأخذ بها نفسه في نفس الوقت الذي يطبع فيه الأشياء بحساسيته الخاصة
بشروط أساسية يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا نهائيا أو وحيدا
في التقويم حتى لا يقود نفسه وغيره إلى زحام فوضى الأحكام النقدية .

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمقه التأسيري
في عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذي أخذ به الشاعر العربي نفسه
منذ بداية قافلة الشعر العربي حين ارتفع الصوت القبلي الحربي عند
عمرو بن كلثوم ، إلى ما قبله من صوت السلام القبلي عند زهير ، إلى الرؤية

الطبقيّة التي تبني شعراؤها قضايا العبودية عند عنتره أو الصعلكة عند عروة بن الورد وتأييد سرا والشنفرى والسليك ، إلى ما جاء به العصور التالية من ملامح التطور والتجديد حين تحول الواقع إلى عقيدة وفكر مع التحول الإسلامى والتجديد فى معجم الشعر ، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصة فى عصر بنى أمية ، إلى ما عاينه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بين مد وجزر على مستوى الواقع والتراث معا ، لينتهى الموقف - فى معظم الأحيان - إلى المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لامناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا ..

وعلى هذا النمج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة ، حتى لدى شعراء الاغتراب والتحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه ووقفوا موازاة دورهم ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الإطمار من الظروف والعوامل البيئية .

وبذلك ظل الواقع شديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لسم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا من ناحية ، وأضاف بعضهم إليه مما أسقطته ذاكرة التاريخ وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه الباحثون حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية مشهورة سجل فيها بمنطقه الانفعالى والواقعى معا ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد

غدوت على الميمون صيحا وانما
 وحولك ركابون للهول عاقروا
 صدمت بهم صهب العذائين دونهم
 يسوقون أسطولا كأن سسفينه
 فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلى
 غدا المركب الميمون تحت المظفر
 كنوس الردى من دارعين وحسر
 ضراب كإيقاد اللظى المتبصر
 سحائب صيف من جهام ومطر
 مقطعة فيهم وهام مطير^(١)

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا يكمل به روميات أبي تمام ويضع
 حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبي الطيب بعد ذلك ، إلا أن قصيدة
 البحترى تظل متميزة بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء
 كتاب فازبلييف (العرب والروم)^(٢) ليأخذ مادته من هذه القصيدة ، وكأن
 ضياعها يمكن أن يمثل خطرا لا يطمأن إليه حول تلك الأحداث والوقائع ،
 ما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر - أى شاعر -
 بالطبع - حين يفتحنا حقائق أسى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هسى
 أسى لكونها خيرا من تلك تمثيلا^(٣) ، وإن كان هذا الموقف لا يوءخذ
 على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه لا يبدو رهنا فى كل الأحوال أيضا
 بما انتهى إليه أرسطو من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم ، أو على حد تعبير

(١) ديوان البحترى ٢ / ٩٨٢ .

(٢) ترجمة الى العربية د . محمد عبد الهادى أبو رييدة .

(٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

كقوته أن الشاعر " يهبنا وهما عن حقيقة أرفع " ^(١) إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول أعمال ملكة الخيال في استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس الجارية التي اصطنعها كولردج وبين الوهن كقوى مفلكة ، لا رابط بينها وبين الخيال ، كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها ^(٢) ، مما يجعل قول " ارفينج بابيت " قريبا إلى القبول من هذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حوار حول العبقرية والذوق حين يجعل العبقرية كامنة في بنية المرء الجوهرية بحيث تجعله متفردا عن أقرانه وتترك له الحرية في أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد على مخيلته " ففي ارض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطبعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد ^(٣) .

وبهذه المساهمة في إرھاصة العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خالقا

بدوره ، وإلى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئا واحدا .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الادبي

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

ومعنى هذا أن الروئية الواقعية للأشياء تستوقفنا عند كل جوانب العملية الفنية ، إذ لابد - في موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والنقد - من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية في صورة موضوعها ، وبينها في صورة الذات المبدعة ، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طراز من المبدعين الذين - على حد تعبير " بابيت " أيضا " يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فس نفس الوقت " (١) .

ومعنى هذا أيضا أن اللقاء في لحظة الإبداع إنما ينبغى أن يقع بين كل المقومات فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة في حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسه حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج الذى سنه بعض الرومانسيين وتمادوا فيه في فترة المد الرومانسى قبل مرحلة الأفل-بالطبع - ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء مما قد ينتهى بها إلى جفون العظيمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) في قوله " فأنت ما إن تحو المعيار اللاشخصى الرفيع للقاعدة الأخلاقية التى تضع القيود على تلهف المبدع

(١) خمسة مدخل إلى النقد الأدبى (مقالة أرفينك بابيت : العبقرية والذوق) .

على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة^(١) .

بل إن بابيت يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرهما يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ككل حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج واحترقت بنار الإعراب عن الذات وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة ميئوس منها . وواضح هنا أن الناقد يحاول الاعتدال بالمقاييس الأخلاقية وهذه لا ينبغي إسقاطها من الاعتبار بشكل عام خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما اخذنا فى الاعتبار بما قاله ت . س . إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء كانت تحييا - بموجب ذلك القانون أم لم تكن^(٢) " تبين لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم - بذلك - بصلاحيته كل الأجيال للاختيار والالتزام بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل لكنه قد يثير الاستمزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوبا البحث فى هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع نفس الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .

المتلقين نقادا كانوا أوجماهير عادية ، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقة بما يقرأ فما بالننا بجمهور العامة ، يقول إليوت " أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر فينا أثناء التمثيل والهنضم ، وإنني أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ " (١) .

ومن ثم يصبح منطق الاختيار في الفن من الأهمية بمكان ، وكذلك الالتزام بالقيم ، فمن عالم الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة تختلف - بالضرورة - لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها ولكن بترتيب مختلف من حيث الأهمية ومن هنا تصبح القيمة جامعاً لهذه الخلافات ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يجب ، ومن واجبه أن يعرف بما ينبغي أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكافئة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذي ارتآه إليوت حين قال " وآخر ما أتمناه " هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحي وأدب للعالم الوثني " (٢) قاصداً بذلك ضرورة الاقتداء بعبادى المسيحية على الصعيد الأخلاقي وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه ، فإذا كان إليوت يضع في حسابه ضرورة الإدراك الدينى العام في منطقة الإبداع وكذا في عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها في صورة معقولة حين تأمل ألوان الانتقاء التي جمعها في قوله :

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب) .

(٢) نفسه .

" انا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلاً كاملاً ، ولكن غير معقول . لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ولكن الانفصال ليس تاماً ولن يكون . . . " (١)

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الروئى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها ، ومن ثم لا بد ان يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبيًا وإيجابيًا ، ويدخل فى هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدأ على قدر من الواقحة على حد وصف " ادmond فولر " فى قوله : " كانت البداية على شيوخ التصعلك المقبول ، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وفد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة . . . " (٢) .

ذلك أن " فوللر " قد اقتصر من الروئية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التى لا تكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسؤولين من أبناء المجتمع ، ومع هذا فهو يميز بشكل واقعى بين المعالم البارزة لكل من قسوى الخير والشرفى حياة المجتمع وواقعه ، ومن ثم بدأ واقعى الروئية فى أكثر من موقف ، ابتداءً من تحديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسبب الخير والشرف لتوضع جميعها فى ميزان شديد الحساسية يلتقط منه كل فنان بقدر فيصوّر ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية ومنطقه فى الاختيار مسن سرائح الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى .

(١) خمسة مداخل ٥٨ .

(٢) نفســـــــــــــــــه ٦١ .

ولعل هذا التصور قد حدا بالناقد إلى إصدار هذه الأحكام على التيار السالب في ظلال الرومانسية ، كما طرح نظيرا له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية - على حد تعبيره أيضا - دون وعي ولا لغة مفهومة ، فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

ومن هنا راح فوللر يكتف تصور حوله الأبعاد الحقيقية للأدب الحسى ويضع شروطه ومقوماته في شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطق الخير والشر معا فهو يقول أيضا " لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إن بذلك سيكون لك أدب متكلف الفضيلة في عالم مفرد التفاؤل^(١) . ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا غنيا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ومحاولة التعاقل عما في العالم من روى الخير فيقول بصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصرنا من فنونهم على معالجة منطق الشر " إن بعض الأدباء أضاعوا روى الخير وكانهم يثبتون أبصارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى^(٢) .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحلل فيسه ما ينفر منه من هذه الصور التي لا تكاد تتطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع ما يذكرنا - على وجه السرعة - بتلك المقولة النقدية

(١) خمسة مداخل ٧١ .

(٢) نفسه ، ٧٢ .

القديمة لدينا من لدن الأصمعي حين انتهى إلى أن الشعر " نكد لا ينبت إلا في الشرف إذا دخل باب الخير ضعف ولان " ومن ثم راح الأصمعي ومن سار على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف في عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق في الاتهام حين جره على شعر حسان فاتهمه بالضعف بعد إسلامه ليؤكد بذلك مقولته على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو اللينة أو الضعف . .

فإذا بادىء فلوليردد نفس المقولة أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادي " هناك تجميع لألوان الحرمان نينغى من عناصر التلذذ والانغماس في الملذات والمرح الصبيان ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر . . (١) .

ولعل قوله ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى الذين رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء من قبل والذين لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة على نحو ما كان من منهج بشار في إعلانه ضرورة التحدي لكل القيم قائلاً :

من راقب الناس مات هما . . وفاز باللذة الجسور .

وهو ما رده مؤكداً ومفرداً :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته . . وفاز بالطيب الفاتك اللهب وما تعادى فيسه أبونواس بلا حدود حين عرض مجاهرته بزندقته ومجونته وكفره

(١) خمسة مداخل .

- ٣٤ -

من خلال هذا التحدى المعلن مما جعله الفلسفة الوحيدة لحياته
ابتداءً من قوله :

دع عنك لومى فإن اللوم اغراء ٠٠ وداونى بالتى كانت هى السداء
وانتهاءً قوله :

فإن قالوا : حرام ، قل : حرام ٠٠ ولكن اللذائذة فى الحرام

فمثل هذه الروى تبدو على درجة من القصور الذى لا يحمد لأصحابها
ولا ينبغى أن يتقبل منهم تحت أى مبررات للمظرف الاجتماعى أو غيره ، ذلك
أن الواقع لا ينبغى أن يظل حبيس الانغماس فى اللذة الطارئة خاصة حين
تتكسر لتصبح قاعدة سلوك حياة مطرد ، إذ أنها تغفل - انذاك - الفاصل
الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، ومما لا شك فيه أن هذا التساوى بين
المتناقضات إنما يمثل قمة الخفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشياء
بلا وجه حق من ناحية أخرى ، وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس أيضا حين
ينطق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها فى قوله لصاحبة الحانة :
فاحيس بريحهم فى ظل مكرمة ٠٠ حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

ومن هذا المنطق يسقط الفن النواسى ونظائره من عالم الترفع الاخلاقى
فى ظلال الواقعية ، وعندها أيضا تسقط ثورته الفنية المزعومة حين
تصطدم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار
ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت شامخة تنطق بالتحدى
إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعلسه

قد تصور ان لهذا التحايل نتيجة إيجابية ، فما فتىء يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا في انديانات أولا في قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية :

إن كان حرمها الفرقان بعد فقد أحلها قبل تواراة وإنجيل

ثم قوله مفردا المسيحية :

خذاها على دين المسيح إذا نهى عن شربها دين النبي محمد

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهود خاصة :

ولكن يهودى يجبك ظاهرا ويضمر فى المكنون منه لك الغدرا

ثم رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا دير حنة من ذات الأكيـراح من يصحُ عنك فإنى لست بالصاحي

رأيتُ فيك ظبناءً لا قرون لها يلعبن منا بالبيـاب وأرواح

وإلا فمن منطقمختل تماما إذا ما وقع التعارض بين القيم كجزء من الواقع مع فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا اشد بلاهة من الشاعر حين يتاول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال افتراءاته الدينية وكانه بيدو حريصا عليها ، وهو - فى الحقيقة - يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا له على النحو الذى صوره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشار الإرجاء فى العصر الأموى :

ارجاؤكم لزمك والشرك في قرن فأنتم أهل إشراك ومرجوننا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والإلحاد من خلال صيغة تبدو غاية في الغموض لأنها لاتجد مسوغاً يدعو إلى قبولها مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التي تسجل طموحه العبيث في العفو الإلهي المطلق، واتخاذ مشجبا يعلق عليه آنامـه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم .

فإذا ما أخذنا بمقولة (فوللر) وجدناها متسقة مع هذا السلوك النواسي الذي خلط بين الأنبياء جدها وهزلها، خلطا صبيانيا يكاد يفقدها كل صور الاتزان العقلي التي ينبغي أن تنتهياً لها ، فإذا بالمنطلق واحد إذا اخذنا بما عرضه قول (فوللر) حول مؤاخذة السالكين لنظير هنذا الاتجاه في حصرنا إن يصورهم " ينطلقون من أن تدرك كل شئ عن طريق مغفرة كل شئ " ، إنهم يرون الكثير دون أن يدركوا شيئاً ، إنهم لا يدركون كل شئ " ، إنهم يببخسون كل شئ " إنهم يقولون ليس ثم ما نغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا في تحد : وما الخطأ في ذلك ؟ ^(١)

ثم يصدر (فوللر) حكمه على هؤلاء في تعاديبهم في رعونتهم وغيرهم واستمرارهم في منطق التحدى قائلاً " هؤلاء ليسوا أعمق تواضعا بل أعمق عجرفة ، وهم لا يضمنون جراح الساقطين من إخوانهم ، بل المدمر

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١ .

- ٣٧ -

للنظام الاجتماعى . . يسقط . . يسقط . . كل شئ ، ويصرخون :
فلنسقط جميعا (١) .

من هنا نعود إلى ما بدأنا به من ضرورة الانتقاء عن تبصر من شرائح الواقع ، إذ لا ينبغي للشاعر أن يجور عليه بهذه الرواية الأحادية الستى تسقط الحقائق وتمجوها ، وهو ما يجب أن يسود أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بعدا اجتماعيا يطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى - بل من البديهى - أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه فى زمان ما ومكان ما لا بد أن يستجيب لمجتمع هو منه فى القمة لأنه لسانه الناطق ، فإذا ما وصل الشاعر إلى هذه الطسرق المسدودة وحاول أن يعلن فى وقاحة المخسور عن تحديه للقياس وتمرده عليها بدأ من واجب الناقد الاجتماعى - بهذا القياس - أن يعنى بالوسط الاجتماعى واستكشاف مدى استجابة الشاعر له وطريقته فى معالجته أو على حد تعبير (تين) فى مقلته المشهورة بان الأدب " حصيلة الفترة والعنصر والوسط " ولكن يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى حكمه ، والا يسرف فى تضيق الخناق على المبدع فى كل الأحوال كسأن يمدح قطعة له أو يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فمن الخطر بمكان أن ينزلق الناقد أيضا إلى عالم الهوى وإلا فتح الباب - آنذاك - على مصراعيه لفوضى نقدية تخشى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة

(١) نفسه ٧٢ .

فى كونها رفيقين لاينفصان اذا استعرنا تعبير " هارى ليفن " فى قوله
 " ان الأدب ليس مجرد معلول لعله اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات
 اجتماعية^(١) .

وما من شك فى أن الروى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين الأبيض
 والاسود أو الملائكى والشيطانى لتطرح واقعية الأثياء من تلك الألوان الرمادية
 التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طيبة لأنها موءلمة)
 حيث أثر الإيجاز فى مقولته لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيسية
 الجامعة بين السالب والموجب بعيدا عن تلك الرعاية لما يسعى بالواقعية
 المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح
 بين كل هذه الروى طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعا
 فى آن واحد ، أو - على الأقل - يحاول ذلك .

على ان الاستغراق فى ظلال الروية الاجتماعية لايجب أن يسقط من
 الاعتبار ابعاد الجانب النفسى الذى لا بد أن يتأكد فى الفن ، وليس
 معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تصمهم بالنقص أو تشوه
 صورههم ، ولكن الذى لاشك فيه أن جزء من هذه العقد قد مس فريقا منهم
 فترجم فى سلوكه ملمحا من عقده على النحو الذى أخذ به الأستاذ العقساد
 عمر بن أبى ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا ما صنعه فى دراسته
 العميقة حول (الحسن بن هانىء) وفى تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومى

ونفسيته من خلال شعره . وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهي في عرضه
 لشخصية بشار ، وغير ذلك من الدراسات التي أخذت من الجانب النفسى
 أساسا لتعميق الروى من قبيل الاستقراء والاستقصاء . وهو ما انسحب أيضا
 على منطق العظمة في شخص أبى الطيب وأبى العلاء . .

ومن هذا المنطق النفسى أيضا يمكن الدخول إلى الأعمال الفنية
 احتراما لكلية الروئية وتحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ابتداء من
 اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز في كتابه (مبادئ النقد الأدبى)
 حين شغلته قضية التوصيل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المتزامن ،
 ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور في شكل خاص وانسجامى يستشيره
 العمل النفسى . .

ومعنى هذا أن الفنان ينبغي أن يترجم انفعالاته بقدر من الأنساة
 لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره في ذهنه ، ومن ثم يترجم الانفعال إلى
 آلة يستثير بها الانفعال في الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله
 إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية .

وتطبيقا لهذا الجانب من الروئية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف
 عمل "بايرون" بأنه جميل من منطق نجاحه في الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن
 ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى نطلق على نجاح الشاعر في إثارة انفعالاتنا ،
 ويصبح هذا الرمز قوة مولدة وعلاقة تتكرر في تفاصيل متنوعة ، وبذلك تكون
 وجهها من وجوه الشكل التكنيكي .

ومعنى هذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدى باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية لا تكتمل إلا بها ألوان الأصله فى حركة الأدب ، وإلا عُدَّ إسقاط إحداها عقوقا لا ينبغى النجاوزه، وإلا دخلنا فى مجال انفعال أرعن يأخذ التماهى إلى الإضرار بالفن فيكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل فى شعرنا القديم ما يثير أو يكثف عن حرص الشاعر على التوصيل ، فإذا هو يُشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، وألا ينحدر هو بنفسه إليه خوفا على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبى تمام فسسى رده المشهور على أبى العثميل اللغوى الذى لم يستوعب العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :

أهنَّ عوادى يوسف وصواحيبه . . . فعزما فُقدَ ما أدرك السوء ل طالبه
فتساءل الناقد : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر : ولماذا
لا تفهم ما يقال ؟

ثم ما صاغه الباحثرى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :
على نحت القوافى من مقاطعها . . . وما على بألا تفهم البقر .
وكان الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل والاهتمام بالصدى لدى جمهوره
من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب .

ومع هذا: يظل سوء النوايا مطلوباً في كثير من الأحوال طبقاً لما تفيده، اخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدى أن نكتفى بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، والاعْدَّ أبو نواس شديد التدين - بهذا القياس - ومن قبله عمير ابن أبي ربيعة ، على عكس ما كان عليه كل منهما في جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه ، وبين مجون أبي نواس وعريته . فعلى الرغم من تراحم الأفكار الدينية على كل منهما، وعلى الرغم من ميل أبي نواس إلى الزهد في بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين ، ثمه فرق جوهرى بين التدين وبين مجرد اللفظ والتمادى في القعقعة اللفظية حول الدين أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدراً ثقافياً فحسب .

ويبقى بعد ذلك لنا أمل في إيجاد رؤية نقدية متكاملة وكذلك الحال في العمل الإبداعي مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التي قد تغرق في مثاليتهاء ومع هذا لا يحسن ان نستنفذ طاقتنا طويلاً أمام الأحلام والروى والأمال والمثل ، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تعنى معنى الأصالة ، وتحرص عليها ، وتأخذ بما يضمنها الى حمايتها وحراسها وتتأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهج وراء البنديد لمجرد ادعاء التجديد ، إذ ينبغي ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقديم . ومن هنا قد نستعين بما انتهى إليه ستانلى هايمس في ختام كتابه (النقد الأدبى ومناقضه الحديثة) حيث يخلص إلى موقفين للناقد أحدهما مثالى والآخرواقعى ، وإن كان ستانلى هايمس نفسه قد بدأ

شديد الحرص في رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل في شخص الناقد ، حيث يرجع الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفني على النحو الذي دعا إليه ادوارد ولسن ، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية وتترز ، وكذا باستغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعا أيضا بين الشعر والنقد . كما يدخل في هذا المركب بعض النظريات في التحليل النفسي ، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولان سبيرجن) في ايجاد عنقايد للصور التي اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شعري هام كما فعل أرمسترونج وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزي على النحو الذي أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امسون) ، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)^(١) .

على أن هايمن حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة لا يخلعها من منطق فوضوي يتوقف عند مجرد الجمع بينها كركام فكري غير متناسق ، بل يشترط لهذا التكامل أن يتم بشكل عضوي يشبه البناء الذي تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال في الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصور الحالـم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ومصادرها ومثاباتها فـى الآداب القديمة ، وأن يوجد لها مكانا في الموروث الأدبي بشرط ألا يفسد العلاقة

(١) يراجع في تفاصيل الموقف كتاب ستانلي هايمن .

بهذا الموروث من خلال التوقف عند وحدة البيت كما فعل الأمدى فى موازنته وأبو هلال فى صناعته وابن قتيبة فى معانيه الكبيره وفى شعره وشعرائه فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء ليقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة أو سابقة تظل داخله فى إطار الموروث أو خارجه عنه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يحللها تحليلا وافيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها وظروفها وتفاعلها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية بواقعه ، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ومظهره الجسمانى ، وعاداته ، وسيجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبى ، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات وخصائص شعبية بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسرها نفسيا من حيث هى تعبير عن أعقق رقبات صاحبها ومخاوفه تحت مطلق العقدة أو الكبت أو التسامى : أو التعويض ، وسيرى فيها - بالضرورة - تعبيرا عن " نموذج أعلى " قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر سلوكية أو عصبية ، أو تعبيرا عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سلك الجماعة ، وسيكشف نظام القصيدة من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريا ، ومن خلال مبنائها الذى يمثل شعيره نفسية ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا : تنعكس فيه طبقة صاحبها ومنزلته الاجتماعية وحرفته ويحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية فى عصره وبيئته وكذا جو الأفكار التى تتجاوز العلاقات الانتاجية

- ٤٤ -

فتتقدم عنها: أو تتأخر، وسيحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التي تدعو إليها القصيدة أو تقررها وبذا سيكشف النزعة الموجهة - مفتاح القصيدة - الناشئة عن العلاقات المتداخلة بين الشكل والمحتوى . وقد يتحدث عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة وتشمل مسائل فلسفية وأخلاقية كالمعتقدات والأفكار التي تعكسها القصيدة والقيم التي تؤكد لها وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ، وعلاقتها بالقراءن الحضارية وسيضع القصيدة من خلال ذلك كله في مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية، ويواجه مشكلات الظروف التي ولدتها فيها القصيدة، ويتحدث عن الملامح المتفردة في أسلوبها، وما تعكسه من فكر وشخصية عكسا متميزا، وفي النهاية يعتمد الناقد المثالي إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والمجال وقوة الغاية نفسها ودرجة استكمالها لعناصرها .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام روح الإيجاب التي انتهى إليها (ستانلى هايم) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقنقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا، وعليها ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانيات الفردية التي هي في طوق الفرد من بنى الإنسان) (٥) .

(٥) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢ / ٢٤٥ وما بعدها .

بل يحسن أن نظل وراء الروئية المثالية التي قد ترهق الناقد ، ولكنه إرهاب يزداد الحركة الأدبية ثراءً ، ويزيد عالنا الفنى عمقا وأصاله . فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته لياتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام وكأن المبدع متهم دائما ، ذلك أن هذه الأحكام تفقد قيمتها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التي قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى . . . عليه ينبغى أيضا أن تأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكرى اذ ليس شمة ما يدفنا إلى قبسول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن^(١) فهناك أدوات كثيرة ينبغى أن يلم بها المبدع . وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النص ، ذلك أن عجلة العصر وسرعة إيقاع الحياة وزحامها بالأحكام لأبد أن يطرح جانبا ، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والرويية والجد فى تأمل العمل الفنى من كل جوانبه على النحو الذى قد نجسد له نظائر فى المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه وما سجله من لمحات محورها الكد الذهنى كضرورة للإبداع والنقد معسا ، أى لطرفى الحياة الأدبية جميعا ، وهو ما عرض له فى دراساته - كما قلنا - حول ابن الرومى - الحسن بن هانىء ، وكذا ما صنعه الدكتور النويبسى فى دراسته الجادة حول الشعر الجاهلى (محاولة لتقويمه) ، وكذا ما عرضه فى تحليله لشخصية بشاروما سار عليه المنهج الدراسة حول تحليل (١) يراجع فى هذا دراسة ارنست فيشر حول " ضرورة الفن " دراسة هاوزز حول (تاريخ الفن) ودراسة ديفيد ديتشس حول (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) .

-٤٦-

طبيعة الفن في دراسة جماليات النص الشعري، وهو المنهج السدي
يجمع بين التحليل النفسي والاجتماعي وبين تامل التشكيل الداخلي
للنص وصوره .

إذ يبقى ملحا أن نتأمل طويلا هذه النظرات بما فيها مسن
أناة الموقف النقدي الهادي، بعيدا عن الاندفاعات السريعة التي تأخذ
فقط بمنطق الأحكام مما قد ينتهي إلى تناقضات غير مقبولة لأنها إنما تسيء
إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة في آن واحد .

ولعل أصحاب هذه الروى من ذوى الخبرة الطويلة قد أسهموا
بشكل فعال في إيجاد رصيد نقدي متميز ينبغى تحليله وتأمله والأخذ
بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقتنا بارزة عن ملامح الأصاله . كما
يفرضها الحس التراثى والحس الحضارى معا .

وتبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف
لتجعل من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا لا يفتقر إلى المعرفة أو الأدوات ،
بل يصدر عنها في التعرف على أى أثر أدبى من خلال مبدعه وعصره
ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم في إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا
لدى بعض شعرائنا القدامى في فترات حرجية من تاريخنا الأدبى على
النحو الذى يلقانا في الأحكام حول شعر حسان وما شابه من حوار خمري
في عصر صدر الإسلام ، وكأن الناقد تناسى أو تجاهل - أو لعله جهل -

ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة والكشف اللاشعوري - فسى
الأغلب - مما يصور لحظة من لحظات ذلك المد الشعوري عما يحتلج
في وجدانه ، وما يجري في مسار أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات
والأحداث التي لم يلحظها أو يتذكرها وربما كان هذا أبينها جميعا
وأهمها .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج "فرويدى" يقذفنا بعيدا إلى أعماق
اللاشعور أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن
فيها المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن نلتقط حقائق
الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن في أساس الصور التى يعرضها
الشاعر ، ويدرسها الناقد باعتيادها في الصور من توافق وتغيز في آن واحد ،
ذلك أن عنقايد الصور قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر ، ولكنهما
تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين
غيره من الشعراء حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من ناحية أخرى ، وهو ما قد
نجد له نظيرا في مدارسنا الشعرية ابتداءً من مدرسة أوس بن حجر وزهير
وكعب والحطيئة وجعل وكثير وهديبة وذى الرمة إلى مدارس التجديد التى
قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى ، في عوازة مدرسة مروان
ابن ابى حفصة والبحترى ، ومن سار على منهجها من أنصار الاتجاه
المحافظ الذى يرصد البحترى في رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين
التقى مع أبى تمام في مقولة : "على نحت القوافى من مقاطعها"

ثم بدا مختلفا معه تماما في قوله :

كلفتونا حدود منطقكم .. والشعريغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلبس .. هيج بالمنطق مانوعه وما سسيبه ؟
والشعرلمح تكفى إثارتسه .. وليس بالهذر طولت خطبسه

فلم يكن الناعر متناقضا مع نفسه بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته
الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق . وطبقا لنظريته
بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار في الفن ككل . ألم يكن
العمل الفني ترجمه لاختيار صاحب الشريحة من مئات الشرائح التي يطرحها
الواقع ، ثم يأتي الفنان ليجعلها محورا لروءيته التي تتسع إلى أبعاد إنسانية
عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال فس
حياتنا الأدبية وعليه ينبغى أن تتكشف العملية النقدية في علاقاتها
انمعقدة بنحنى التاريخ وواقع العصر وسيرة الأديب ، ومنها جميعا تنطلق
إلى الآفاق الجمالية الخاصة بالعلاقات الداخلية للنص .

أليس من الأجدى لحركته الأدبية بعد ذلك أن تتخلى من تلسك
القعقة اللفظية التي تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم مما قد ينج
بنا في تيه نقدي قد لانظمئن إلى نهايته ولانضمن له نجاحا بدليل سرعة
الغسل الذي قد ياتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفي عالم نشأتها ؟
فما بالننا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شعسها بالاقول ؟ وما بالننا نصفق
لها حماسا وانفعالا ونسى الأصول ؟

شم أليس من الأجدى أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعده عن تلك الطلاسم وذلك الغموض الذى يخيم على النص من خلال ناقده ، فإننا كان النص أصلاً غامضاً من قبل مبدعه فما بالننا نزيد الموقف قتامة وغموضاً فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هذه الدرجة ؟ .

ومع طرح هذا التصور النقدي لانقول أهلاً للرجعية الفكرية أو انتكاسة الفكر أو الردة الثقافية التى قد تسهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولا أهلاً أيضاً بذلك الحقوق الآتم الذى يسقط التراث تحت دعاوى التجديد وإن سيطرت عليها العوزنة والطيش .

بل الأجدى أن نقول أهلاً بالمزاوجة السعيدة الهادئة بين كسل الملامح النقدية - على بساطتها ووضوحها - بعيداً عن عقدة الجرى حصول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعاً للإيقاع السريع وزحام الحياة . . بل لا بد أن يندو الجرى محكوماً بروية صاحبه وحكمته أيضاً فى منطقة الاختيار .

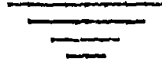
ومن هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة القراءة الجديدة لكل تراثنا القديم إبداعاً كان أو نقداً ، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم فى تعميق تلك المحاولات التى امصطنع بعضها منها الدكتور مصطفى ناعف نسي قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور من قراءته الجديدة لنماذج من الشعر القديم أيضاً ، على أن نلتقى فيها ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها

البشرية بين ناقد ومبدع وجمهوره وتبلور فيها ملامح الفكر والالتزام والقضايا الموضوعية، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام الناشئة ودارس الأدب في أن يتجاوز وحول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل في مناهج الدراسة الأدبية والدكتور مندور في النقد المنهجي عند العرب والدكتور يوسف خليل في مناهج البحث الأدبي والدكتور ثوقي ضيف في البحث الأدبي، فلعل المسائل تتضح أمامهم قبل الإقدام على تحليل نص أدبي لا ينبغي أن نشوّهه بأحكامنا بقدر ما يجب أولاً أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضاً عن بقية الفنون الحديثة التي قد تختلف طبقاً لظروف إبداعها وطبيعة الأنماط الاجتماعية التي صاغتها على أن يظل وارداً في اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط على معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجد في المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذي وجد مع الإنسان منذ بداية الخليقة، ثم تعددت صورته بين أعماق السموات البشرية ما هو خارجها، وكأنه يوازي الشعر في ذاتيته لتظل بقية فنون الرواية والقصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتباعها مع إيقاع حياة جديدة لها ظروفها ومشكلاتها وعلاقتها المتداخلة المعقدة ولكن تظل الأداة عامعا بين تلك الأجناس التي تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب بل يوحد بينها . بل ربما التقت أيضا في منطقة

- ٥١ -

التوظيف على اختلاف درجاتها ومدخلها ، ومن ثم يصبح
أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح
لأن يعتمد إلى كل ملاح حركتنا الأدبية في كل الفنون
ضماناً لأصالتها وحماية لها من الزيف والضياع .



« ٢ »

إختبارات شعريّة

رائية حاتم الطائي

(حول فلسفة الكرم الجاهلية)

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| ١ (أماويّ قد طال التجنب والهجر | وفد عذرتني في طلابكم العذر |
| ٢ (أماوي إن المال غادٍ ورائح | ويبقى من المال الأحاديث والذكر |
| ٣ (أماوي إنني لا أقول لسائل | إذا جاء يوماً: حل في مالنا نزر |
| ٤ (أماوي إما مانع فمبني | وإما عطاء لا يئنه الزجر |
| ٥ (أماوي ما يغني الشراء عن الغنى | إذا حشرت يوماً وصاق بها الصدر |
| ٦ (إذا أنا دلاني الذين أحبهم | لملحودة زلج جوانبها عُبُر |
| ٧ (وراحوا عجلاً بنفضون أكفهم | يقولين : فد دمي أناملنا الحفر |
| ٨ (أماويّ إن يضح صداي يقفيرة | من الأرض لأماء لدى ولا خمير |
| ٩ (ترى أن ما أهلكت لم يك ضرني | وأن يدي مما بخلت به صفر |
| ١٠ (أماوي إنني ربّ واحد أمبه | أجرت فلا قتل عليه ولا أسر |
| ١١ (وقد علم الأتوام لو أن حاتمما | أراد شراء المال كان له وفر |
| ١٢ (وأنّي لا آلو بمال ضيعيرة | فأوله زاد وآخيره دخر |

- ١٣) يَفْكَ بِهِ الْعَانِي وَيُوكَلُ طَيْبًا
وَمَا إِنَّ تُعَرِّبَهُ الْقَدَاحَ وَلَا الْخَمْرَ
- ١٤) وَلَا أَظْلَمَ ابْنُ الْعَمِّ إِنْ كَانَ اخْوَتِي
شَهُودًا وَفَدَى أَوْدَى بِإِخْوَتِهِ الدَّهْرَ
- ١٥) غَنِينَا زَمَانًا بِالتَّمَعُّكِ وَالغَنِيِّ
كَمَا الدَّهْرُ فِي أَيَّامِهِ الْعَسْرَ وَالْيَسْرَ
- ١٦) لَيْسْنَا صُرُوفَ الدَّهْرِ لَيْنًا وَقَلْظَةً
وَكَلَّامًا بَكَاسِبِيهَا الدَّهْسَرَ
- ١٧) فَمَا زَادَنَا بَغِيًّا عَلَى ذِي فِرَاطِ
غَنَانًا وَلَا أَزْرَى بِأَحْسَابِنَا الْفَقْرَ
- ١٨) فَغِدِّ مَاءَ عَصِيَّتِ الْعَاذِلَاتِ وَسُلِّطَتْ
عَلَى مِصْطَفَى مَالِي أَنَا مَلَى الْعَشْرِ
- ١٩) وَمَا ضَرَّ جَارِيًّا ابْنَةَ الْعَمِّ فَاعْلَمِي
بِجَاوِرَتِي أَلَا يَكُونُ لَهُ سِتْرٌ
- ٢٠) بَعِينِي عَنْ جَارَاتِ قَوْمِي غَفْسَلَةَ
وَفِي السَّمْعِ مِنِّي عَنْ حَدِيثِهِمْ وَقَرَّ

من معلفة عمرو
(حول الصوت القبلى)

- ١ (نَعَمْ أَنَا سَكْنَا وَنَعَفْ عَنْهُمْ وَنَحْمَلُ عَنْهُمْ مَا حَمَلُونَا)
 - ٢ (نَطَاعِنَ مَا تَرَاحَى النَّاسَ عَنَّا)
 - ٣ (وَإِنِ الضُّغْنَ بَعْدَ الضُّغْنَ يَبْسُدُو)
 - ٤ (كَانَ سَيُوفَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ)
 - ٥ (كَانَ شِبَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ)
 - ٦ (أَلَا لَا يَعْلَمُ الْأَنْوَامَ أَنَا)
 - ٧ (أَلَا لَا يَجْهَلُنَ أَحَدٌ عَلَيْنَا)
 - ٨ (عَلَى آثَارِنَا بَيْضَ حَسَانِ)
 - ٩ (أَخَذْنَا عَلَى بَعُولَتِهِنَّ عَهْدًا)
 - ١٠ (لَيْسْتَلِينَ أَفْرَاسًا وَبَيْضًا)
 - ١١ (إِذَا مَا رَحْنُ يَمْشِينَ الْهُوَيْنِينَ)
 - ١٢ (يَفْتَنُ جِيَادَنَا وَيَفْلَنُ : لَسْتُمْ)
- ونحمل عنهم ما حملوننا
ونضربُ السيوفُ إذا غشيننا
عليك ويخرجُ الداءُ الدفيننا
مخارين بأيدى لا عيننا
خُصين بأرجوان أو طليننا
تضعنا وأنا قد ونيننا
فنجهل فوق جهل الجاهليننا
نحاذر أن تقسم أو تهوننا
إذا لا قوا كتائب معلميننا
وأسرى فى الحديد مقرنيننا
كما اضطربت متون الشاريننا
بعلولتنا إذا لم تمنعوننا

- ٥٥ -

- (١٣) كَانُوا وَالسُّيُوفَ مَسْلُوكَاتٍ وَلَدْنَا النَّاسَ طَرَا أَجْمَعِينَ
(١٤) وَنَشْرِبُ إِنْ وَرَدْنَا الْعَاءَ مَفْسُوكَا وَيَشْرَبُ غَيْرَنَا كَدْرًا وَطِينَسَا
(١٥) إِذَا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنَا مَبْسُوكَا تَخْرُلُهُ الْجِبَابِرُ سَاجِدِينَ
(١٦) مَلَأْنَا الْبَحْرَ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَظَهَرَ الْبَحْرُ نَعْلُوهُ سَافِينَا
-

من معلقة طرفة بن العبيد
(حول المتعة الفردية)

- ١ (ولستُ بحلال التلّاع مخافــــة
- ولكن متى يسترفد الغوم أُرْفد
- ٢ (وإن تيفنى فى حلقة الغوم تلقنى
- وإن تفتننى فى الحوانيت تمطد
- ٣ (وإن يتلق الحى الجميع تلاقنسى
- إلى ذروة البيت الكريم المصمّد
- ٤ (متى تأتنى أصحك كأسا روية
- وإن كنت عنها ذاغنى فاعنّ وازدد
- ٥ (ندماى بيض كالنجوم وقينــــة
- تروح إلينا بين برد ومجــــد
- ٦ (إذا نحن قلنا: اسمعينا، انبرت لنا
- على رسلها مطروفة لم تشــــد
- ٧ (وما زال شرابى الخمور ولذتى
- وسيعى وإنفاقى طريفى ومتلــــدى
- ٨ (إلى أن تحامتنى العشيرة كلها
- وأفردت أفراد البعير المعبــــد
- ٩ (رأيت بنى غرباء لا ينكروننى
- ولا أهل هذاك الطرف الممــــد
- ١٠ (ألا أيهذا اللائى احضر الرغى
- وأن أشهد اللذات هل أنت مخلصى
- ١١ (فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى
- فدعنى أبادرها بما ملكت يــــدى
- ١٢ (فلولا ثلاث هن من لذة الفــــتى
- وجدك لم أحقل متى قام عــــودى

- ٥٧ -

- (١٢) فَمَنْهِن سِيقِي الْعَاذِلَاتِ بِشَرِيحَةٍ كَمِيتَ مَتَى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تَزِيدُ
- (١٤) وَكِرَى إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مَحْنِبًا كَسِيدَ الْغُضَا نَبْهَةً الْعَتَاوِرُودُ
- (١٥) وَتَقْصِيرِ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالِدَّجْنِ مَعْجِبٍ بِبَهْكِنَةٍ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمَعْمَسِدُ
- (١٦) كَرِيمِ يَرُوي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ مَخَافَةَ شَرْبِ فِي الْعَمَاتِ مَمْرِدُ
- (١٧) فَذَرْنِي أُرَوِي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا سَتَعْلَمُ إِنْ مَتْنَا غَدَا أَيْنَا الصَّدَى
- (١٨) لَعَمْرِكَ إِنْ الْمَوْتَ مَا أُخْطَأَ الْغَتَى لَكَا لَطُولِ الْعَرْحَى وَشِنْيَاهُ بِالْيَدِ
- (١٩) أَرَى فَبِرِ نَحَامٍ بِخَيْلِ يِعَالِسِهِ كَفَبِرِ غَوَى فِي الْبَطَالَةِ مَفْسِدِ
- (٢٠) أَرَى الْمَوْتَ يَحْتَامُ الْكِرَامِ وَيَمْطُقِي عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِيِّ الْعَتَشِدِ
- (٢١) أَرَى الْمَوْتَ أَعْدَادَ النَّفْوسِ وَلَا أَرَى بَعِيدَا غَدَا مَا أَقْرَبَ الْيَوْمِ عَنِ غَدِ
- (٢٢) أَرَى الْعَيْشَ كَنْزَا نَاتِمَا كُلِّ لَيْلَةٍ وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالذَّهْرُ يَنْفَسِدِ

من رائية عروة بن الورد
(حول فلسفة المعلكة)

- ١ (ألقى على اللوم يابنت منذر ونامى وإن لم تشتبهى النوم فاسهرى
- ٢ (ذرىنى ونفس أمّ حسان إننى بها فهل أن لا أملك البيع مشتري :
- ٣ (أحاديث تبقى والفتى غير خالد إذا هو أمس هامة فوق صـير
- ٤ (تجاوب أحجار الكنايب وتشتكى إلى كل معروف رأته ومنكـر
- ٥ (ذرىنى أطوف فى البلاد لعلنى أحليك أو أغنيك عن سوء محضرى
- ٦ (فإن فاز سهم للمنيه لم أكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر ؟
- ٧ (وإن فاز سهمى كفكم عن مفاعد لكم خلف أديار البيوت ومنظـر
- ٨ (لحن الله صلوكا إذا جن ليله مضى فى المشاش آلفا كل مجـزر
- ٩ (يعد الغنى من نفسه كل ليلة أصاب قراها من صديق ميسـر
- ١٠ (ينام عشاء ثم يصبح طاويا بحث الحصن عن جيبه المتعـر
- ١١ (فليل التماس الزاد إلا لنفسه إذا هو أمسى كالعريش المجـور
- ١٢ (يعين نساء الحى ما يستعنه ويمسى طليحا كالبعير المحسـر

- ٥٩ -

- ١٣) ولكن معلوكا صحيفة وجهية
كضوء شهاب القاييس المتنـسـور
- ١٤) مطلا على أعدائه يـزجرونـسه
بساحتهم زجر المنيح المشهـر
- ١٥) إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه
تشوقاً أهل الغائب المتنظـر
- ١٦) فذلك أن يلق المنية يلقيها
حميدا وإن يستغن يوما فأجـدر
-

- ٦٠ -

عينية حسان بن ثابت
(حول منطق الفخر الديني)

- ١ (إن الذوائب من فِهر وإخوتهم
 - ٢ (يرضى بها كل من كانت سريرته
 - ٣ (قوم إذا حاربوا ضروا عدوهم
 - ٤ (إن كان في الناس سياتقون بعدهم
 - ٥ (أعفه ذكرت في الوحي عفتهم
 - ٦ (ولا يرضون عن جار بفظهم
 - ٧ (لا يفرحون إذا نالوا عدوهم
 - ٨ (أكرم بقوم رسول الله قاندهم
 - ٩ (أهدى لهم مدحى قلب يسوازره
 - ١٠ (وإنهم أفضل الأحياء كلهم
- قد بينوا سنة للناس تتبهم
تقوى الإله وبالأمر الذى شرعوا
أو حاولو النفع فى أشياعهم نفعوا
فكل سيق لأدنى سيفهم تبهم
لا يطبعون ولا ييزرى بهم طبعهم
ولا تمسهم من مطمع طمعهم
وإن أصيبوا فلاخور ولا جزع
إذا تفرقت الأهواء والشيبهم
فيما أراد لسان حاذق صنهم
إن جد بالناس جدا لغول أو سمعوا

من لامية كعب بن زهير
(حول النُبعد النفس للاعتذار)

- ١ (بانت سعادُ فغلبى اليوم متبولُ
متيمٌ إثرها لم يُفدَ مكبولُ
- ٢ (وما سعادُ غداة البين إذ رحلوا
إلا أغن غفيض الطرف مكبولُ
- ٣ (تجلو عوارض ذى ظلم إذا ابتسمت
كأنه منهل بالراح معلبولُ
- ٤ (أكرم بها خلة لو أنها صدقت
موعودها أو لو أن النصح مقبولُ
- ٥ (فلا بغررك ما منت وما وعدت
إن الأمانى والأحلام تغليبولُ
- ٦ (كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً
وما مواعيدها إلا الأباطيلُ
- ٧ (أرجو وآمل أن تدنو مودتها
وما أخال لدينا منك تنويبولُ
- ٨ (أمت سعادُ بأرض لا يبلغها
إلا العتاق النجيبات المراسيلُ
- ٩ (تعنى الوشاء جنابها وقولهم
" إنك يا أبى سلمى لعفتبولُ "
- ١٠ (وقال كلُّ خليل كنت أمله :
" لا ألهينك إني عنك مشعبولُ "
- ١١ (فقلت : خلوا سبيلي لا أبا لكم
فكل ما قدر الرحمن مفعبولُ
- ١٢ (كل ابن أنشى وإن طالت سلامته
يوما على آلة حد بء محمولُ

- ١٣) نبئت أن رسول الله أوعدنسى
والعفو عند رسول الله مأمول
- ١٤) مهلا : هداك الذى أعطاك نافلة
القرآن فيه مواعيط وتفصيل
- ١٥) لا تأخذنى بأقوال الوشاة ولم
أذنب وإن كثرت فى الأقاويل
- ١٦) لقد أقوم مقاما لو يقوم به
أرى وأسمع مالم يسمع القليل
- ١٧) لظل يرعد إلا أن يكون لسه
من الرسول بيذن الله تنويل
- ١٨) حتى وضعت يمينى لا أنارعه
فى كفى نغمات قبيله القليل
- ١٩) لذاك أهيب عندى إذ أكلمه
وقيل : إنك منسوب ومسؤول
- ٢٠) من خادر من ليوث الاسد مسكنه
من بطن عشر غيل دونه غييل
- ٢١) إن الرسول لور^٥ يستفاه به
مهند من سيوف الله مسلول

- ٦٣ -

رائية عمر بن أبي ربيعة-

(حول خصوصية مدرسته الغزلية)

- ١ (هيج القلب مغان و صـــــير
 - ٢ (ورياح الصيف قد أذرت بهما
 - ٣ (ظلت فيها ذات يوم واقفا
 - ٤ (للتي قالت لأتراب لها
 - ٥ (إذ تمشين بجو مونسق
 - ٦ (بدماء سهلة زينها
 - ٧ (قد خلونا فتمنين بنا
 - ٨ (فعرفن الشوق في مقلتها
 - ٩ (قلن يسترضينها : منيتنا
 - ١٠ (بينما يذكرنتي أبصرنتي
 - ١١ (قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟
 - ١٢ (قالت الصغرى وقد تيمتها :
- دراسات قد علاهن الشجر
- تنسج الترب فنونا والمطر
- أسأل المنزل هل فيه خبير
- قطف فيهن أنس وخفسر
- نير النبت تغشاه الزهر
- يوم غيم لم يخالطه قـــــتر
- إذ خلونا اليوم ندى مانسـر
- وحباب الشوق يبديه النظر
- لو أثنانا اليوم في سر عمر
- دون قيد الميل يعدو بي الأغر
- قالت الوسطى : نعم هذا عمر
- قد عرفناه وهل يخفى القمر

- ٦٤ -

١٣) ذا حبيب لم يعرج دوننا

سافه الحين الينا والقدر

١٤) فأتانا حين ألقى بركه

جمل الليل عليه واسطر

١٥) ورضاب المسك من أثوابه

مرمر الماء عليه فنضر

١٦) قد أتانا ماتمينا وقدر

غيب الأبرام عنا والقدر

دالية جميل بن معمر
(حول قيم العذريين)

- (١) ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهرا تولى يابشين يعـــود
- (٢) فنغنى كما كنا نكون وأنتم صديق وإذ ما تبذلين زهـــد
- (٣) وما أنس م الأشياء لا أنس قولها وقد قربت نضوى : أمصر تريد ؟
- (٤) ولا قولها لولا العيون التى ترى: أتيتك فاعذرنى فدتك جـــود
- (٥) خليلي ما أخفى من الوجد ظاهر ودمعى بما أخفى الغداة شهيد
- (٦) ألا قد أرى والله أن رب عبيرة إذا الدار شطت بيننا ستريـــد
- (٧) إذا قلت ما بي يابشينة قاتلى من الحب قالت : ثابت ويزيـــد
- (٨) وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به مع الناس ، قالت ذاك منك بعيـــد
- (٩) فلا أنا مردود بما جئت طالبا ولا حبها فيما يبيد يهبيـــد
- (١٠) جزتك الجوازي يابشين ملامسة إذا ما خليل بان وهو حميـــد
- (١١) وقلت لها بينى وبينك فاعلمى من الله ميثاق له وعهـــود
- (١٢) وقد كان حبيكم طريفا وتالدا وما الحب إلا طارف وتليـــد

- ٦٦ -

- ١٣) وإن عروض الوصل بينى وبينهما
وإن سهلته بالمنى لصعـــــــود
- ١٤) فأفانيت عيش بانتظارى نوالها
وأبليت ذاك الدهر وهو جديــــد
- ١٥) فمن يعطفى الديننا قرينا كمثلها
فذلك فى عيش الحياة رشــــيد
- ١٦) يقولون : جاهد يا جميل بغزوة
وأى جهاد غيرهن أريــــد ؟
- ١٧) لكل حديث بينهن بشاشــــة
وكل فتيل بينهن شمــــهيد
- ١٨) ومن كان فى حبى بثينةً بمــــترى
فبرقاء ذى ضال على شمــــهيد
- ١٩) أئـم تعلمن يا أم ذا الودع. أننى
أضاحك ذكراكم وأنت طلــــود

رائية الأخطل
(حول المدحة السياسية)

- ١ (خف القطين فراحوا منك أو بكروا
وأزعجتهم نوى في صرفه غير
- ٢ (إلى امرئ لا تعدينا نوافله
أظفره الله فليهنئ له الظفر
- ٣ (الخائف الغمر والميمون طائره
خليفة الله يستقى به المطر
- ٤ (وما الفرات إذا جاشت حوالبه
في حافتيه وفي أوساطه العشر
- ٥ (ود عدته رياح الصيف واضطربت
فوق الجأجج من آذيه غير
- ٦ (مسحنفر من جبال الروم يستره
منها أكافيف فيها دونسه زور
- ٧ (يوماً بأجود منه حين تسأله
ولا بأجهر منه حين يجتهد
- ٨ (مقدم مائتي ألف لمنزلة
ما إن رأى مثلهم جن ولا بشر
- ٩ (يغش القناطريين بها ويهدمها
مسم فوقه الرايات والقتل
- ١٠ (حتى يكون له بالطف ملحمه
وبالثوية لم ينيف بها وت
- ١١ (وتستهين لأقلام ضاللتهم
ويستقيم الذي في خده صعر
- ١٢ (ثم استقل بأثقال العراق وقد
كانت له نعمة فيهم ومدخر

- (١٣) فى نبعة من قریش يعصبون بها ما إن يوازی بأعلى نبتها الشجر
- (١٤) تعلقو الهضاب وحلوا فى أرومتها أهل الرياء وأهل الفخران فخرؤا
- (١٥) حشد على الحق عيانو الخنى أنف إذا أمت بهم مكروهة صبـسـروا
- (١٦) أعطاهم الله جدا ينصرون به لاجد إلا صفر بعد محتقـر
- (١٧) لم يأشروا فيه إن كانوا مواليه لويكون لقوم غيرهم أشـسـروا
- (١٨) شمس العداوة حتى يستقام لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قـدروا
- (١٩) أما كليب بن يربوع فليس لهم عند التفارط إبراد ولا صـدر
- (٢٠) مـخـفون ويقض الناس أمرهم وهم بغيب وفى عمياء ما شعـسـروا
- (٢١) قوم أنابت إليهم كل مخزيبـة وكل فاحشة سبت بها مضـر
- (٢٢) وأقسم المجد حقا لا يحالفهم حتى يحالف بطن الراحة الشعـر

بشاعة جريـر

(حول الصيغة الهجائية الجديدة)

- ١ (أقلى اللوم عادل والعتايا
وقولى إن أصيت لقد أصابا
- ٢ (ووجد قد طويت يكاد منسه
ضمير القلب يلتهب التهايا
- ٣ (سألناها الشفاء وما شفتنا
ومنتنا المواعد والخلايا
- ٤ (أبى لى ما مضى لى فى تميم
وفى فرعى خزيمة أن أعابا
- ٥ (ستعلم من يصير أبوه قينسا
ومن عرفت قصاده اجتلابا
- ٦ (فلا وأبيك ما لاقيت حيا
كيريوع إذا رفعا العقابا
- ٧ (وما وجد الملوك أعز منسا
وأسرع من فوارسنا استلابا
- ٨ (ألا قبح الإله بنى عقال
وزادهم بغدرهم ارتيابا
- ٩ (لقد خذى الفرزدق فى معد
فأمسى جهد نصرته اغتيابا
- ١٠ (فما هبت الفرزدق قد علمتم
وما حق ابن برور أن يهابا
- ١١ (أعد الله للشعراء مسنى
صواعق ينفعون لها الرقابا
- ١٢ (قرنت العبد عبد بنى نمسير
مع القينين إذ غلبا وخابا

- ٧٠ -

- ١٣) أنا البازى العدل على نمسير
أنت من المساء لها انصابتها
- ١٤) إذا علقته مخالبه بقــــــرن
أصاب القلب أو هتك الحجابها
- ١٥) فلا طلى الإله على نمسير
ولا سقى قبورهم المحابها
- ١٦) ولو وزنت علوم بنى نمسير
على الميزان ما وزنت ذبابها
- ١٧) ففض الطرف إنك من نمسير
فلا كعبا بلغت ولا كلابها

الفردق في مناقضة جريـر

(شاهد على النقيضة)

- ١ (إن الذى سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعز وأطول
- ٢ (بيتا بناه لنا المليك وما بنى حكم السماء فإنه لا ينقل
- ٣ (بيتا : زارة محتب بفنائسه ومجاشع وأبو الفوارس نهشل
- ٤ (يلجون بيت مجاشع وإذا احتبوا برزوا كأنهم الجبال العثـل
- ٥ (ضربت عليك العنكيوت بنسجها وقضى عليك به الكتاب المنزل
- ٦ (أحلامنا تن الجبال رزانسة وتخالنا جنا إذا ما نجهدل
- ٧ (فادفع بكفك إن أردت بناء لنا شهلان ذى الهضبات هل يتطحل
- ٨ (وأنا ابن حنظلة الاغرواينسى فى آل ضبة للمعم المخبول
- ٩ (فرعان قد بلغ السماء ذراهما وإليهما من كل خوف يعقـل
- ١٠ (يا ابن المراغة أين خالك ؟ إننى خالى حبيش ذو الفعال الأفضـل
- ١١ (خالى الذى غصب الملوك نفوسهم واليه كان جباء جفنة ينقل
- ١٢ (وشغلت عن حسب الكرام وما بنوا ان اللثيم عن العكارم يشغل

- ١ (أخزى الذى سمك السماء مجاشعا
وبنى بناءك فى الحضيض الأسفل
- ٢ (بيتا يحم قينكم بفنائسه
دنسا مقاعده خبيث المدخل
- ٣ (ولقد بنيت أخى بيت بيتنسى
فهدمت بيتكم بمثلى يذبل
- ٤ (إنى بنى لى فى العكارم أولى
ونفخت كيرك فى الزمسان الأول
- ٥ (أحلامنا تزن الجبال رزانسة
ويفوق جاهلنا فعال الجهل
- ٦ (فارجع إلى حكى قريش أنهم
أهل النبوة والكتاب المنزل
- ٧ (وقضت لنا مضر عليك بفضلنا
وقضت ربيعة بالفناء الفيمل
- ٨ (إن الذى سمك السماء بنى لنا
عزا علاك فما له من منقسل
- ٩ (أبلغ بنى (وقبان) أن حلومهم
خفت فلا يزنون حبة خردل
- ١٠ (ألهى أباك عن العكارم والعللا
لى الكتائف وارتفاع المرجل

... ٧٣ -

راشدة أبي نسواس

(حول فلسفة العجون)

- ١ (وفتية كمصايح الدجى غــــرر شم الأنوف من الصيد المصاليت
- ٢ (صالوا على الدهر باللهو الذى وصلوا فليــــس حبلهم منه بمبتوت
- ٣ (دار الزمان بأفلاك السعود لهم وعاج يحنو عليهم عاطف الليت
- ٤ (نادمتهم قرقف الإ سفنط صافية مشمولة سبيت من خمر تكريست
- ٥ (من اللواتى خطبناها على عجل لما عجبنا بريات الحوانيت
- ٦ (فى فيلق للدجى كاليم ملتطم طام يحاربه من حوله النوتى
- ٧ (إذا بكافرة شطاء قد بــــررت فى زى مختشع لله زميــــت
- ٨ (قالت: من القوم؟ قلنا: من عرفتهم من كل سمح بفرط الجود منعوت
- ٩ (فاحين بريحهم فى ظل مكرمة حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى
- ١٠ (قالت: فعندى الذى تبغون فانظروا عند الصباح فقلنا: بل بها ايتى
- ١١ (هى الصباح تحيل الليل صفوتها إذا رمت بشرار كاليواقيت
- ١٢ (رمى الملائكة الرصاد إذ رجعت فى الليل بالشهب مراد العفاريت

- (١٣) فأقبلت كضياء الشمس نازعة في الكأس من بين دامي الخصر منكوت
- (١٤) كانت مغبأة في الكأس قد عنست في الأرض مدفونة من عهد طالوت
- (١٥) كأنها بزال المزن إذ مزجت شباك در على ديباج ياقوت
- (١٦) يديرها قمر في طرفه حور كأنما اشتق منه سحر هاروت
- (١٧) وعندنا ضارب يشدو فيطربنا وعندنا يادار هند بذات الجزع حبيبت
- (١٨) إليه ألاحظنا تشن أعتها فلو ترانا إليه كالمباهيت
- (١٩) فينبري بفصيح النغم عن لحن مثقفات فصيحات بتشبيبت
- (٢٠) حتى إذا فلك الأوتار دار بنا مع الطبول ظللنا كالسبابيت

لامية أبي العتاهية

(حول سلوك الزاهد)

- ١ (أتدرى أى ذل فى السؤال ؟
 - ٢ (يعز على التنزه من رعاه
 - ٣ (إذا كان النوال ببذل وجهسى
 - ٤ (معاذ الله من خلق دنسى
 - ٥ (توق يدا تكون عليك فضلا
 - ٦ (يد تعلقو بيدا بجميل فعلا
 - ٧ (وجوه العيش من سعة وضيق
 - ٨ (أتذكر أن تكون أخا نعيم
 - ٩ (وأنت تروم قوتك فى عفاف
 - ١٠ (متى تمشى وتصبح مستريحاً
 - ١١ (تكابد جمع شىء بعد شىء
 - ١٢ (وقد يجرى قليل المال مجرى
 - ١٣ (إذا كان القليل يمد فقرى
 - ١٤ (هى الدنيا رأيت الحب فيهما
- وفى بذل الوجوه إلى الرجال ؟
ويستغنى العفيف بغير مال ؟
فلا قرئت من ذاك النوال
يكون الفضل فيه على لالى
فصانعها إليك عليك عيال ؟
كما علت اليمين على الشمال ؟
وحسبك التوسع فى الخلال
وأنت تصيف فى فى الظلال ؟
وريا إن ظمئت من الزلال ؟
وأنت الدهر لا ترضى بحال ؟
وتبغى أن تكون رضى بحال ؟
كثير العمال فى سد الخلال
ولم أجد الكثير فلا أبالى
عواقبه التفرق عن تفال ؟

من باثبة أين تمام

(حول المنطق الانفعالي في المدحة الحربية)

- ١ (السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
- ٢ (بيض الصفايح لاسود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب
- ٣ (والعلم في شهب الأرماع لامعة بين الخميسين لافى السبعة الشهب
- ٤ (أين الرواية ؟ بل أين النجوم وما صاغوه من زخرف بيها ومن كذب
- ٥ (تخرصا وأحاديثا ملفقة ليست ينبع إذا عدت ولا غرب
- ٦ (عجائبا زعموا الأيام مجفلة عنهن في صفر الأصفار أو رجب
- ٧ (وخرفوا الناس من دهيا مظلمة إذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب
- ٨ (وصيروا الأبرج العليا مرتبة ما كان منقلبا أو غير منقلب
- ٩ (يقضون بالأمر عنها وهي غافلة ما دار في فلك منها وفي قطب
- ١٠ (لو بينت قط أمرا قبل موقعه لم يخف ما حل بالأوشان والطب
- ١١ (فتح الفتوح تعالى أن يحيط به نظم من الشعر أو نشر من الخطب
- ١٢ (فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض في أنوابها القشب

- (١٣) يابوم وقعة عمورية انصرفت عنك المعنى حفلا معسولة الحليب
- (١٤) أبقيت جد بني الإسلام في عهد والمشركين ودار الشرك في صيب
- (١٥) أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا فداءها كل أم بـسرة وأب
- (١٦) وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها كسرى ومدت مدودا عن أبي كسرب
- (١٧) من عهد اسكندر أو قبل ذلك قد شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
- (١٨) بكر فما افترعتهما كف حادثشة ولا ترقى إليها همة النسيب
- (١٩) حتى إذا مضى الله السنين لها مضى الحليبة كانت زبدة الحليب
- (٢٠) أتتهم الكرية السوداء سادرة منها وكان اسمها فراجة الكسرب
- (٢١) جرى لها الغال نحسا يوم أنقرة إذ غودرت وحشة الساحات والرحب
- (٢٢) لما رأت أختها بالأمس قد خربت كان الخراب لها أعدى من الجرب
- (٢٣) كم بين حيطانها من فارس بطول قاتى الذوائب من آتى دم سرب
- (٢٤) بسنة السيف والخطى من دمها لانة الدين والالام مختضب
- (٢٥) لقد تركت أمير المؤمنين بها للشار يوما ذليل الصخر والخشب
- (٢٦) غادرت فيها بهيم الليل وهي ضحى يشله وسطها صبح من اللهب

من يائثية البحرى
(لوحة المدح والطبيعة)

- ١ (ميلوا الى الدار من ليلى نحييها
 - ٢ (يادمنة جاذبتها الريح بهجتها
 - ٣ (لازلت فى حبل للغيث ضافية
 - ٤ (تروح بالوابل الدانى روائحها
 - ٥ (إن البخيلة لم تنعم لسائلها
 - ٦ (مرت تأود فى قرب وفى بعد
 - ٧ (لولا سواد عذار ليس يسلمنى
 - ٨ (قد أترق الغادة الحسناء مقتدرا
 - ٩ (فى ليلة لا ينال الصبح آخرها
 - ١٠ (عاطيتها غضة الأطراف مرهفة
 - ١١ (يامن رأى البركة الحسناء رويتها
 - ١٢ (بحسبها أنها من فضل رتبته
- نعم ونسألها عن بعض أهليها
تبيت تنشرها طورا وتطويها
ينيرها البرق أحيانا ويسديها
على ربوعك أو تغدو غواديها
يوم الكثيب ولم تسمع لداعيها
فالهجر يبعدها والدار تدنيها
إلى النهى لعدت نفسى عواديها
على الشاب فتصينى وأصبيها
علقت بالراح أسقاها وأسقيها
شربت من يدها خمرا ومن فيها
والآنسات إذا لاحت مغانيها
تعد واحدة والبحر ثانيها

- (١٣) ما بال دجلة كالغيري تنافسها في الحسن طوراً وأطواراً تناهيها
- (١٤) أما رأيت كاليء الإسلام يكلاهها من أن تعاب وباني المجد بانيتها
- (١٥) كأن جن سليمان الذين ولوا إبداعها فأدقوا في معانيها
- (١٦) فلو تمر بها "بلفين" عن عرض قالت: هي الصرح تمثيلاً وتشبيها
- (١٧) تنحط فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حيل مجريها
- (١٨) كأنما الفضة البيضاء سائلة من السباك تجري في مجاريها
- (١٩) إذا علتها الصبا أبدت لها حبكا مثل الجواشن مصقولا حواشيها
- (٢٠) فرونق الشمس أحياناً يضحكها وريق الغيث أحياناً يباكيها
- (٢١) إذا النجوم تراءت في كواكبها ليلا حسبت سماء ركبت فيها

قافية المتنبي

(مسدح وفخر)

- | | |
|--------------------------|---------------------------------|
| وأى قلوب هذا الركب شاقا | (١) أيدرى الربع أى دم أراقبا |
| تلاقى فى جسم ما تلاقى | (٢) لنا ولأهله أبدا قلوبا |
| عفاء من خدا بهم وساقا | (٣) وما عفت الرياح له محالا |
| فحمل كل قلب ما أطاقا | (٤) فليت هوى الأحبة كان عدلا |
| فصارت كلها للدمع ماقا | (٥) نظرت إليهم والعين شكسرى |
| وأعطانى من السقم المحاقا | (٦) وقد أخذ التمام اليد رفيهم |
| يقود بلا أزمتهام النياقا | (٧) وبين الفرع والقدمين نور |
| بها نقص سقانيها دهاقا | (٨) وطرف إن سقى العشاق كأسا |
| كأن عليه من حدق نطاقا | (٩) وخصر تشبت الأبصار فيسه |
| ورمى والهملعة الدفاقا | (١٠) سلى عن سيرتى فرس وسيفى |
| ونكبنا السماوة والعراقا | (١١) تركنا من وراء العيس نجدا |
| لسيف الدولة الملك اثلاقا | (١٢) فما زالت ترمى والليل داج |

- (١٣) ولست بقانع من كل فضل
بأن أعزى إلى جد همــــــــــــــــام
- (١٤) عجت لمن له قد وحــــــــــــــــد
وينبؤ نبوة القضم الكهــــــــــــــــام
- (١٥) ومن يجد الطريق إلى المعــــــــــــــــالى
فلا يذر المطى بلا سنــــــــــــــــام
- (١٦) ولم أر فى عيوب الناس شيئا
كنقص القادرين على التــــــــــــــــمام
- (١٧) أقمت بأرض مصر فلا وراثــــــــــــــــى
تخبى عن المطى ولا أــــــــــــــــامــــــــــــــــى
- (١٨) وملنى الفراش وكان جنبــــــــــــــــى
يميل لقاءه فى كل عــــــــــــــــام
- (١٩) قليل عائدى سقم فــــــــــــــــوــــــــــــــــادى
كثير حاسدى صعب مرــــــــــــــــامــــــــــــــــى
- (٢٠) عليهن الجسم معتنع القــــــــــــــــيام
شديد السكر من غير المــــــــــــــــدام
- (٢١) وزائرتى كأن بها حيــــــــــــــــاء
فليس تزور الا فى الظــــــــــــــــلام
- (٢٢) بذلت لها المطارف والحشــــــــــــــــايا
فعاقتها وياتت فى عــــــــــــــــامــــــــــــــــى
- (٢٣) يضيق الجلد عن نفسى وعنــــــــــــــــها
فتوسعه بأنواع الســــــــــــــــامــــــــــــــــام
- (٢٤) كأن الصبح يطردها فتجــــــــــــــــرى
مدامعها بأربعة ســــــــــــــــام
- (٢٥) أراقب وقتها من غير شــــــــــــــــوق
مراقبة المشوق المــــــــــــــــستــــــــــــــــام
- (٢٦) ويصدق وقتها والصدق شــــــــــــــــر
إذا ألقاك فى الكرى العــــــــــــــــظام
- (٢٧) أهدت الدهر عندى كل بــــــــــــــــنت
فكيف وملت أنت من الزحــــــــــــــــام

- (٢٨) جرحت مجرحا لم يبق فيـــــــــــــــــه
مكان للسيوف ولا السهــــــــــــــــام
- (٢٩) ألا يا ليت شعر يدي أتمــــــــــــــــسى
تصرف في عنان أو زمــــــــــــــــام
- (٣٠) وهل أرمي هوأي براقصــــــــــــــــات
محلة المقامود بياللفــــــــــــــــام
- (٣١) فربتما شفت غليل صــــــــــــــــدرى
يسير أو قناة أو حــــــــــــــــام
- (٣٢) وضافت خطة فخلصت منهــــــــــــــــسا
خلاى الخمر من نسج الفــــــــــــــــدام
- (٣٣) وفارقت الحبيب بــــــــــــــــلا وداع
وودعت البلاد بلا ســــــــــــــــلام
- (٣٤) يقول لى الطبيب : أكلت شيئا
وداؤك فى شراك والطــــــــــــــــام
- (٣٥) وما فى طبه أنى جــــــــــــــــواد
أضر بجسمه طول الجمــــــــــــــــام
- (٣٦) تعود أن يغير فى الســــــــــــــــرايا
ويدخل من قتام فى قــــــــــــــــام
- (٣٧) فأمسك لايطال له فيرــــــــــــــــسى
ولا هو فى العليق ولا اللجــــــــــــــــام
- (٣٨) فإن أمرض فما مرض اصــــــــــــــــبارى
وإن أحمم فما حم اعتزــــــــــــــــامى
- (٣٩) وإن أسلم فما أبقي ولكن
سلمت من الحمام إلى الحــــــــــــــــام
- (٤٠) تمتع من سهاد أو رــــــــــــــــساد
ولا تأمل كرى تحت الرجــــــــــــــــام
- (٤١) فإن لثالث الحالين معنــــــــــــــــى
سوى معنى انتباهك والمعنــــــــــــــــام

من فلسفة أبي العلاء في شعره

(صورة شخصية)

- ١ (تجنبت الأنام فلا أواخسى
وزدت عن العدو فما أعساى
- ٢ (ولما أن تجهمنى مرادى
جريت مع الزمان كما أرادا
- ٣ (وهونت الخطوب على حتى
كأنى صرت أمنحها السوادا
- ٤ (فأى الناس أجعله صديقا
وأى الأرض أسلكه ارتيادا ؟
- ٥ (كأنى فى لسان الدهر لفظ
تضمن منه أغراضا بعادا
- ٦ (يكررنى ليفهمنى رجسالا
كما كررت معنى مستعادا
- ٧ (ولو أتى حُبيت الخلد فردا
لما أحببت فى الخلد انفرادا
- ٨ (فلاهطلت على ولا بأرضى
سحائب ليس تنتظم البهلا
- ٩ (ولى نفس تحل بهى الروابى
وتأبى أن تحل بهى الوهادا

نونية البحرى
(أساس للمعارضة)

- ١ (يكاد عادلنا فى الحب يغرينا فما لجاجك فى لوم المحيينا
- ٢ (نلحى على الوجد من ظلم فديدننا وجد نعانیه أواح يعنيننا
- ٣ (إذا "زود" دنت منا صرائمنا فلا محالة من زور يوافيننا
- ٤ (بتا جنوحا على كتب اللوى فأبى خيال ظمياء إلا أن يحييننا
- ٥ (وفى زود تبيع ليس يمهلنا تفاضيا وغريم ليس يقضيننا
- ٦ (منازل لم نذم عهد مغرمنا فيها ولاذم يوما عهدا فينا
- ٧ (تجرمت عنده أيا منا حججنا معدودة وخلصت فيها ليالينا
- ٨ (إن الغوانى غداة الجزع من إثم تيمن قلبا معنى اللب محزوننا
- ٩ (إذا قسمت غلظة أكبادها جعلت تزداد أعطافها من نعمة ليننا
- ١٠ (يلومنا فى الهوى من ليس يعذرنا فيه وسخطنا من ليس يرضيننا
- ١١ (وماظننت هوى ظمياء منزلنا إلى مواتاة خل لا يواتيننا
- ١٢ (لقد بعثت عتاق الخيل سارية مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا
- ١٣ (يكثرن عن دير مران السؤال وقد عارضن أبنية فى ديرماروننا
- ١٤ (يبدن فى إرم والنجح فى أرم غنى عن سيد السادات مضموننا

نونيه ابن زيـدون

(انعكاس لتأثره)

- (١) أضى التنائى بدبلا من تدائينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا
- (٢) من مبلغ العلبينا بانتزاجهم
حزنا مع الدهر لا ييلى ويبلينا
- (٣) أن الزمان الذى مازال يضحكنا
أنسا بقريمهم قد عاد بيكيننا
- (٤) وقد نكون وما يخش تفرقنا
فاليوم نحن وما يرجى تلاقينا
- (٥) لم نعتقد بعد كم إلا الوفاء لكم
رأيا ولم نتقلد غيره ديننا
- (٦) ما حقنا أن تقروا عين ذى حسد
بنا ولا أن تسروا كاشحا فينا
- (٧) بنتم ويسنا فما ابتلت جوانحنا
شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
- (٨) نكاد حين تناجيكم ضمائرنا
يقض علينا الأسى لولا تأسيننا
- (٩) حالت لفقدكم أيامنا ففقدت
سودا وكانت بكم بيضا ليالينا
- (١٠) إذ جانب العيش طلق من تألفنا
ومربع اللهوف من تصافينا
- (١١) لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا
أن طالما غير النأى المعبيننا
- (١٢) ياسارى البرق غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقيننا

- ١٣) واسأل هناك : هل عنى تذكرنا
 إلفا تذكره أمسى بعيننا
- ١٤) وبنا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
 من لو على البعد حيا كان يحيينا
- ١٥) فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة
 منه وان لم يكن غبا تقاضينا
- ١٦) ربيب ملك كأن الله أنتسأه
 مسكا وقدر إنشاء الورى طينا
- ١٧) باجنة الخلد أبدلنا بدرتها
 والكوش العذب زقوما وغسلينا
- ١٨) إن كان قدعزى الدنيا اللقاء بكم
 فى موقف الحشر نلفاكم وتلقونا
- ١٩) سران فى خاطر الظلماء يكتمننا
 حتى يكاد لسان الصبح يفئسنا
- ٢٠) لا غروفى أن ذكرنا الحزن حين نهت
 عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
- ٢١) إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورا
 مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا
- ٢٢) أم هواك فلم تعدل بمنهل
 شربا وإن كان يروينا فيظميننا
- ٢٣) نأسى عليك إذا حُتَّ مشعشع
 فينا الشمول وغنانا مغنيننا
- ٢٤) لا أكؤن الراح تبدى من شماثلنا
 سيما ارتياح ولا الأوتار تلهيننا
- ٢٥) دومي على العهد ما دمنا محافظة
 فالحر من دان إنصافا كما ديننا
- ٢٦) فما استعضنا خليلا منك يحسننا
 ولا استفدنا حبيبا غنك يثميننا

- ٨٩ -

- ٢٧) ولو صبا نحونا من علو مطلعـه بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينـا
٢٨) أبكى وفاء وإن لم تبدلى طـة فالطيف يقنعنا والذكر يكفينـا
٢٩) وفى الجواب متاع. إن شفعت بهـ بيض الأيادى التى مازلت تولينـا
٣٠) عليك منا سلام الله ما بقيت صباة بك نخفيها فتخفينـا

أندلسية أحمد شوفى

(التواصل الترائسى)

- ١) ياناج الطلح أشباه عوادينسا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينسا
- ٢) ماذا تقص علينا غيران يسسدا
قصت جناك جالت فى حواشينسا
- ٣) رمى بنا البين أيكا غير سامرنا
أخا الغريب : وظلا غير نادينسا
- ٤) كل رمته النوى ريش الغراق لنا
سهما وسل عليك البين سكينسا
- ٥) إذا دعا الشوق لم نبرج بمنصده
من الجناحين عى لا يلبينسا
- ٦) فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصابينسا
- ٧) لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمنا
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينسا
- ٨) تجر من فنن ساقا إلى فنن
ونسحب الذيل ترتاد المواسينسا
- ٩) أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطن المداوينسا
- ١٠) آها لنا نازحى أيك ياندلس
وإن حلتنا رفيقا من رواينسا
- ١١) رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والأجلال يثنينسا
- ١٢) لفتية لا تنال الأرض أدمعهم
ولا مفارقهم إلا مطينسا

- (١٣) لو لم يسودوا بدين فيه منبهمة للناس كانت لهم أخلاقهم ديننا
- (١٤) لم نسر من حرم إلا إلى حرم كالخمر من بابل سارت لدارينا
- (١٥) لما بنا الخلد نابت عنه نسفته تماثل الورق خيريا ونسريننا
- (١٦) نسقى شراهم شناه كلما نشسرت دموعنا نظمت منهم مرثيننا
- (١٧) كادت عيون قوافينا تحركه وكدن يوقظن في الترب السلاطينا
- (١٨) لكن مصر وإن أغضت على مقبلة عين من الخلد بالكافور تسقينا
- (١٩) على جوانبها رقت تماثمننا وحول حافظها قامت رواقيننا
- (٢٠) ملاعب مرحت فيها مآربنا وأربع أنست فيها أمانيننا
- (٢١) ومطلع لسعود من أواخرنا ومغرب لجدود من أواليننا
- (٢٢) بنا فلم نخل من روح يراوجنا من بر مصر وريحان يقاديننا
- (٢٣) كأم موسى على اسم الله تكلفنا وباسمة ذهبت في اليم تلقيننا
- (٢٤) ومصر كالكرم ذي الإحسان : فاكهة لحاضرين وأكواب لباديننا
- (٢٥) ياسارى البرق يرمى عن جوانحننا بعد الهدوء ويهمى عن مآقيننا
- (٢٦) لماترقق في دمع السماء دما هاج البكا فمضينا الأرض باكينا

- (٢٧) الليل يشهد لم تهتك دياجيه
على نيام ولم تهتف بسالينا
- (٢٨) والنجم لم يرنا إلا على قدم
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
- (٢٩) كزفرة فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضيونا
- (٣٠) بالله إن جبت ظلماء العباب على
نجائب النور محدوا بجرينا
- (٣١) ترد عنك يداه كل عاديه
أنسا يعثن فسادا أو شياطينا
- (٣٢) حتى حوتك سماء النيل عاليه
على الغيوث وإن كانت ميامينا
- (٣٣) وأحرزتكَ شفوف اللزورد على
وشى الزبرجد من أفواف واديننا
- (٣٤) وحازك الريف أرجاء مورجه
ربت خمائل واهتزت بسانينا
- (٣٥) فقف إلى النيل واهتف فى خمائله
وانزل كما نزل الطل الرياحينا
- (٣٦) وآسى ما بات يذوى من منازلنا
بالحادثات ويضوى من مغانينا
- (٣٧) وبامعطرة الوادى سرت سحرنا
قطاب كل طروح من مرامينا
- (٣٨) ذكبة الذيل لو خلنا غلالتهنا
قميص يوسف لو نحسب مغانينا
- (٣٩) جئمتشوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبنا وبالرياء عناويننا
- (٤٠) فلو جزيناك بالأرواح غاليه
عن طيب مسراك لم تنهض جوازيننا

- (٥٥) والشمس تختال فى العقيان تحسبها "هلقيس" ترفل فى وشى اليمانينا
- (٥٦) والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت لو كان فيها وفاء للمصافينا
- (٥٧) والسعد لو دام والنعيم لو اطردت والسيل لو عف والمقدار لو ديننا
- (٥٨) ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً ماء لمسنا به الأكسير أوطيننا
- (٥٩) أعداه من يمنه التايوت وارتسمت على جوانبه الأنوار من سيننا
- (٦٠) له مبالغ ما فى الخلق من كرم عهد الكرام وميثاق الوفيننا
- (٦١) لم يجز للدهر أعدار ولا عرسين إلا بأيامنا أو فى لياليننا
- (٦٢) ولا حوى السعد أطفى فى أغنته منا جيادا ولا أرخى مياديننا
- (٦٣) نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت غاليننا
- (٦٤) ولا يحول لنا صبح ولا خلـسق اذا تلون كالحرباء شانيننا
- (٦٥) لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت فى ملكها الضخم عرشا مثل واديننا
- (٦٦) ألم توله على حافاتسه ورأت عليه أبناءها الغر الميامينا ؟
- (٦٧) ان غازلت شاطثيه فى الضحى لبسا خمائل السندس الموشية الغيننا
- (٦٨) ويات كل مجاج الواد من شجسر لوافظ القز بالخيطان ترميننا

- ٦٩) وهذه الارض من سهل ومن جبل
قبل القياصر دناها فراعيننا
- ٧٠) ولم يضع حجرا بان على حجر
فى الارض إلا على آثار بانيننا
- ٧١) كأن أهرام مصر حائط نهضت
به يد الدهر بنيان فانيننا
- ٧٢) إيوانه الفخم من عليا مقاصره
يفنى الملوك ولا يبقى الأروينا
- ٧٣) كأنها ورمالا حولها التطمست
سفينة غرقت إلا أساطيننا
- ٧٤) كأنها تحت لآل الضحى ذهبنا
كنوز فرعون غطين الموازيننا
- ٧٥) أرض الأبوة والميلاد طيَّهنا
مر الصبا فى ذيول من تصابينا
- ٧٦) كانت محجلة فيها مواقفننا
غرا سلسلة المجرى قوافيننا
- ٧٧) فآب من كرة الأيام لاغبنا
وثاب من سنة الأحلام لاهيننا
- ٧٨) ولم ندع لليالى صافيا فدعت
بأن نغص فقال الدهر آميننا
- ٧٩) لو استطعنا لخضنا البحر صاعقة
والبر ناراً وغي البحر غليننا
- ٨٠) سعيا الى مصر نقضى حق ذاكرنا
فيها إذا نسى الوافى وباكيننا
- ٨١) كنز بطلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤديننا
- ٨٢) لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا
لم يأته الشوق إلا من نواحيننا
- ٨٣) إذا حملنا لمصر أوله شجننا
لو ندر أى هوى الأمين شاجيننا

رواية للمعارضة

بين ابن زيدون والبحترى

عارض ابن زيدون البحترى في نونيته التي استعملها بقوله :

يكاد عازلنا في الحب يُغرينا فما لَجَّأكَ في لوم المحبينَا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع عند كل من الشعارين إلا أن إعجاب ابن زيدون بدا واضحاً حين أخذ من البحترى مقدمته وحولها إلى قصيدة كاملة وطوّعها لتجربته الحقيقية فأضاف إليها وضخّم فيها فكانت مفتاحاً لنونيته المشهورة . ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه بدليل ما رواه عنه ابن بسام في قوله " ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا لأنسه هذا حدو الوليد " ، وما رواه ابن نباته في قوله " وكان يسمى بحترى المغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه " .

فمثل هذا التصور لموقف ابن زيدون لا يمكن أن يصدر من فراغ ، وهو يدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لا بد أن تكون قد فرضت نفسها على ابن زيدون حين أعجب بفن الشعر عند البحترى أيضا .

وقبل رصد الجانب الإيجابي في هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشعارين وما بينها من مفارقات تبدأ من كون حديث البحترى وحواره الغزلي لم يتجاوز مقدمة قصيدة مدح ، في مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة . فالبحترى في مقدمته كان حريصاً على أن يدخل إلى ممدوحه بعد حديث ذاتي يصور فيه تجربة ما تخصه سواء عاشها أم اكتفى بتتمثلها ، فعنصر الصدق عنده لا ينتهي إلى ضرورة المعاشية والمعاناة التي عاشها ابن زيدون وعانها .

وتظل مقدمة البحترى محصورة في أربعة عشر بيتا يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ولا يكاد يربطها نفسيا إلا ذلك الحس الغزلى الذى يطرحه فى كثير من مقدمات قصائده خاصة فى سباب المدح .

ومع اختلاف الموقف لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين — فلانكاد تخفى الحاسة الموسيقية التى ترنم بها كل منهما مع باقى الصياغسة اللفظية والتصويرية من التماس السهولة والوضوح ، وتجنب التعقيد والغموض ربما كانت رقة الموقف الغزلى دافعا إلى تلك السهولة وذلك الوضوح . وربما انعكست رقة الموقف أيضا فى ذلك الحس الحضارى الذى يكاد ينتشر على الصورة عند الشاعرين ، وإن كانت قد وزعت عند البحترى بين المستويين الحضارى والبدوى فى أحيان قليلة ، والأمر مردود بالضرورة إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادر ثقافته من ناحية ثم إلى نبوغه فى ذلك الخيال الصوتى من ناحية أخرى .

لقد اندفع البحترى إلى حوار الغزلى من منطلق تجربة تمثلها فخلق به خياله فى عالم الشعر ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيدا عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيدا أيضا عن الإسفاف أو الرداءة أو الركاكة من الناحية المقابلة . . . فكان حوارها فيها هادئا موحيا بتجربة غزلية اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من خلاله إفراغها من خلال ما تراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة .

ولا ينبغي أن نفسى الفارق الأساسى بين الشعارين فى دوافع النظم
لنونية كل منها ، ذلك أن تلك الدوافع لا بد أن تترك أثرا واضحا فى أوجه
الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ابتداءً من تلك الحياة الوداعة التى عاشها
ابن زيدون قريبا من ولادة وكان يتمنى استمرارها ولكن الزمن وقصف لسه
بالمرصاد وعصف بآماله ، فاندفع فى نونيته يصور تلك العاطفة والحرارة التى
سيطرت عليه ، وذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ومع ذلك السخط المتكرر
الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمن معا .

ومن هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى الوضوح الذى أفاده من مقدمة
البحترى فكانت جودة نظمه وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد
والغموض أو الفلسفة التى لا تتناغم مع طبيعة الموقف وجوهرا نفعاله به ، فلم
يقف طويلا عند تحليل معانى حبه أو حقيقته أو تبريره وإنما ادخر وقتسه
الطويله لبيان آثار ذلك الهوى ومظاهره التى سيطرت عليه كما فعل البحترى .

وخلاصة هذا الموقف السريع أن فتنة ابن زيدون بالبحترى لم تقف
حائلا دون ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة
مشاعره من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة
التصوير عند البحترى حتى ليكن بوضوح أن نلتمس عند ابن زيدون أندلسيته
كما نلتمس عند البحترى بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره .

ولكن الذى لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن ان نسجله لكل من الشعارين من
روعة الموسيقى وكأن كلا منهما أراد ان يشعر فغنى ، أو بمعنى أدق ربما
أعجب ابن زيدون بنغم البحترى وخياله الصوتى فكان أقرب إلى أذنه من
أى صوت شعرى آخر .

(٢) بين ابن زيدون وشوقي

ويأتى شوقي ليمثل حلقة أخرى من حلقات الإعجاب بالقديم وإحياء ما تأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون فى النونية ، وربما كان يحس قرينه النفس منه بحكم النفى الذى فرض عليه فى أسبانيا فكان حنينه إلى وطنه دافعا لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحترى فى سينيته فى إيوان كسرى ، ووجد نظيرا آخر فى أندلسيته النونية ، فالقصيدة من نفس البحر والقافية ، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحترى وابن زيدون وشوقي) ، ولكن معايشة الموقف وطبيعة التجربة ونتاجها وضغوطها النفسية على الشاعر تكاد تقرب بين شوقي وابن زيدون بصورة اوضح مما رأينا بين ابن زيدون والبحترى . فقد اترك شوقي مع ابن زيدون فى طبيعة المعاناة من مصائب الزمن بما فرضه على كل منهما من نفى وتشرد ، ليقع كل منهما فى تجربة حبا عميق وحنين جارف يملأ كيانه ليواجه بعد ذلك بفجعة البين فيمن يحسب .

فقد أحب ابن زيدون ولادة وأحب شوقي مصر ، ولاغرابة فى موقفه إذا ضخمناه ووسعنا دائرته فقد كان إليها أكثر شوقا وحنينا وحبا .

من مثل هذا الحب وما صحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كل من الشعارين من بلاد الأندلس ساخطا على الزمن ، وكان المجال واسعا أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون) حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذى حكم عليه بفراق إلفه فخاطبه وتحاور معه فى مقدمة نونيته ، وكأنما أعياء البحث عن رفيق آخر أو صديق يمكن أن يقنعه ويقنع به ، فلم يجد ضالته

الا عند ابن زيدون ، فراح يصور حنين الطائر ويرسم مشهدا لما عاناه جسمه
من الجراح وما عانته روحه من ألم الهوى ليعكس كل هذا من خلال آلامه
وجراحه العميقة في قوله :

لم تألُ هاءك تحنانا ولا ظمأً ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم فمن لروحك بالنطس المداوينسا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين ، ومن الخطاب الذى يستعين فيه
شوقى بسلفه ينتقل إلى مرحلة من الاندماج الكامل بينهما حين يصف سحر
الأفق وثرى أهله الراحلين وقد راح يبلله بدموع الفراق فى تلك الصياغة
الثنائية الطريفة على ما فيها من توحد بينهما :

أها لنا نازحاً أيكٍ بأندلسيِّ وإن حللنا رفيقاً من روابينا
رسمٌ وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لاتنال الأرض أد معهم ولأمفارقهم إلا مُصليتنا

ولكن هذا التوحد بين الشاعرين لا يستمر طوال القصيدة ، ذلك أن محاولة
شوقى التعزى والتأسى والاعتراف بفضل الأندلسى شئ ، ومعاودة حنينه الجارف
إلى مصر شئ آخر مختلف تماما ، فمازالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه فيصور
حنينه إليها مهما بدا من إغضائها نجومها عليه بسبب أعدائه :

لكن مصر وان أغضت على مقعة عينٌ من الخلد بالكافور تسقينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته فى ليله ونهاره ، فراح ينشر سخطه على
الزمن كما صنع فى افتتاحية السينية ، ويقول :

نساب الحنين إليكم في خواطرننا
عن الدلال عليكم في أمانينا
يبعد النهار فيخفيه تجلدنا
للشامتين ويأسوه تأسسينا

ولكنه لا يريد الاستسلام لهذا الواقع الحزين ، فإذا ما استطاع مقاومته
أو حتى التماسك والتجلد أمامه فهذا عمل جليل يصوره حين يكسر حاجز الزمن
ويستشرف آفاق الماضي البعيد إلى أيام الصبا والشباب بين المصريين وقد
ترأى له صورة النيل والهزم ورمال مصر :

لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة والبرنارا وفي البحر غسلينا
إذا حملنا لمصر أوله نسجنا لم ندرأى هو الامين شاجينا
فهو يصور كما من الحنين حار في توزيعه بين أمينه : مصر ووالدته
بحلوان .

ووقوفنا عند تفاصيل الشبه بين الشعارين تبدو علامات واضحة تسيطر على
معاني بعض الأبيات منذ تصور الحنين عند شوقي في قوله :

إذا الزمان بنا غينا زاهية ترف أوقاتنا فيها رياحيننا
الوصل صافية والعيش ناغية والسعد حاشية والدهر ما شينا

فهو يستغل ما يسميه البديعيون " حسن النسق " في عرض لوحته
الماضي بتلك الكثافة التي يفرضها عليه حنينه إليه ، وفيها أفاد من
ابن زيدون التي عرضها في تلك المناجاة :

فكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقض علينا الأسى لولا تأسينا
يامن نغار عليهم من ضمائرنا ومن مصون هواهم في تناجيننا
ليسقى عهدكم عهد السرور فما كمنتم لأرواحنا إلا رياحيننا
إن جانب العيش طلق من تألفنا ومورد اللهم صاف من تصافينا

- ١٠٢ -

ويبدو أن ما في الموقف من حس رومانسى قد سيطر على الشاعر بنفسه
الدرجة ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما ليسقط من خلالها
مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن في الحقيقة فعلى سبيل التعنى ، فلم
يكن شوقى بعيدا عن ابن زيدون في خطابه الطريف للبرق :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا بعد الهدوء ويهيم عن مآقينا
كزفرة في سماء الليل حائرة ما نردد فيه حين يضيونا

فهل بعد عن ابن زيدون في زفرته الحائرة التي وجهه من خلالها نفس
الخطاب :

ياسارى البرق غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا
واسال هنالك هل عنى تذكرنا إلفاً تذكره أمسى يعنيننا

ولم يكن لجوء كل من الشعارين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة
إلا من منطلق الحاجة إليها وإعجاب اللاحق بالسابق ، فمن قول ابن زيدون :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا من لوعلى البعد حيا كان يحيينا
يفصل شوقى في الصورة وتتعدد جزئياتها مع تعدد درجات الحوار
في قوله :

ويامعطرة الوادى سرت سحرا فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتهمنا قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حين أتيت لنا بالورد كئبا وبالريا رياحيننا
فلو جزيناك بالأرواح غاليمة عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحلمسه غرائب الشوق وثيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشعارين حول وسائل الطبيعة وصورها
وتعمد المواقف النفسية وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسححة الحزن والألم تفوق
ما عداها في صوت الشعارين كليهما ، فعند الأول :

لاغر في أن تركنا الحزن حين نهت عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرانا الأسي يوم النوى سورا مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند الثاني في تصوير وقع الكارثة وهول الخطب تبرز دعة الشجاع
منهمرة ساقطة :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جسد حتى أتتنا نواكم من صيا صينا

وهل كانت دائرة السخط كلها وما صحبها من آلام الفراق والبين وعذاب
البعد ورهبة الحنين إلا نتاجا طبيعيا لضربة قاضية من الزمن لم تستطع
الإرادة البشرية أمامها إلا استسلاما وانهمازا وانسحابا :

ولم ندع لليالي صافيا فدعت بأن نغص فقال الدهر: آمينا

ولعل أوجه التقارب التي رأيناها فنيا بين الشعارين ترتد في جوانب
منها وهي جوانب أساسية وهامة إلى طبيعة الدافع النفسى إلى النظم من
خلال مواقف متشابهة ، فقد رأينا الموقف عند البحترى مختلفا ، فهى -
أى ابن زيدون - يعيش آمنا فى بلاط الخلافة ، أما فى نظم قصيدته
النونية متخذا من هواء وسيلة للبداية الفنية بعد أن فر من السجن ورحل
إلى اشبيلية للمرة الأولى سنة ٤٣٣ هـ ، وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة

طبعت على وجدانه واستلمتها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه فلم يستطع إلا أن يستمر في ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسي والتعزي عن هواها إلا كلمته الحزينة ولحنه الكئيب لعله يستوعب شيئا من لوعته ويأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون صرخة إنسانية صادقة حملها كثيرا من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيها صورا وتقارير من تباريح الهوى من ناحية وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة على سكب ماكن في نفسه من حنين وشكوى . ولعل ما في نونية ابن زيدون من صدق وقدرة على الإبداع هو ما جعلها موضعا يلفت نظر الشعراء من بعده فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، فعارضها قبل أمير الشعراء صفي الدين الحلي ، ثم جاء عليها أمير الشعراء ليصوغ من وحيها أندلسيته المشهورة .

وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وما استطاع من خلاله أن يوسع دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقي أن يكتسب منها ذلك اللون الذاتي الصادق بما فيه من الأنين والشوق والحنين واللمفنة إلى وطنه الأم .

ولا يخفى ما يجمع بين القصيدتين من ذلك الحس النفس المتشابهاً ، فما يربط بين جزئيات كل منهما فلايكاد يقلت بيت من أدا معنى أو إضافة صورة أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين . صحيح أن الصور تطرح زمانيا بين الماضي والحاضر ، ولكن الرابطة النفس يكسر حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعري المتماسك بين وحدات القصيدة . فلم تكن ذكريات الماضي

وألامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ليقارنها بواقعه الأليم ، وفى الحاليتين لا يتوانى عن صب لعناته على الزمن الذى قهره وهز كيانه وانتصر على إرادته وحطمها .

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة بيد والوضوح عنصرا هاما فى الصياغة والسبك ، وتبدو روح الولاء والانتماء مسيطرة على كل من الشعارين فى ذلك الحنين إلى ماضى الفن ليستقى منه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأنبياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماما عن جذوره أو أصوله فى الماضى البعيد . . . ومن هنا غرد كل من الشعارين بلحنه العذب الممض من خلال صور سبقه إليه الأسلاف ، فجاء ذلك التشابه فى الشكل العام لكل من القصيدتين بوحى من تقديس التراث واحترامه واستلهامه دون الخضوع الكامل له أو الرضا باستعباده لأى منهما وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة فى تجربة كل منهما .

ويظل الأمر الذى لاننكره ولا يهمنى أن ننكره عن ابن زيدون زيدون وشوقى أن كلا منهما قد أبرز ركاما ثقافيا واضحا فى قصيدته ، يكشف عن حرص كل منهما على تصفح دواوين الشعر القديم فاحتذى ما أعجبه منه ، واستعار ما وجدته متسقا مع واقعه النفسى والحضارى بلا حرج ولا تردد طالما أحس أن هذا التراث ملك له ، يستطيع أن يتعامل معه ويفيد منه ويضيف إليه . ومن هنا لا يضير ابن زيدون شئ إذا ظهر عنده ذلك التشابه بين قوله " وإن كان يروينا فيظمينا " وقول شعراء المشرق كما ورد عند بشار " يزيدك وجهها حسنا إذا ما زدته نظرا " أو قول ابن الرومى :

- ١٠٦ -

ريشق اذا ما زدت من شره ربا ثنا فى الرى ظمانا
كالخمر أروى ما يكون الفتى من شرها أعطش ما كانا

او بين صورته " سران فى خاطر الظلماء " والصورة الستى
رسمها النواسى :

ولليل جلبابى علينا وحولنا فما إن ترى إنسا لديه ولاجنا
يصاحبنا إلا سماء نجومها معلقة فيها إلى حيث وجهنا

او قول المتنبي :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فمثل هذه الصورة التى أفساد فيها ابن زيدون من شعراء المشرق لا تقل
فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صورة مبتكرة احتضنت مشاعره وصورتها
بشكل صادق ، فهى دليل ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ،
هى أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لا يستطيع ان ينفصل
عن شاعر المشرق الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة وسبقه
إلى التصوير الفنى لها من خلال أدوات حضارته وعصره .

وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماض وحاضر فقد عاشها فنيا
بين تراث سلفى وظرف حضارى جديد أخذ من كل منهما وزلوج وجمع ليخرج
بصيغة جديدة فيها المزاجية الهادئة بين المتناقضات ، وفيها القدرة
على الابتكار والإبداع .

ولا يقف التاريخ الأدبي وحده مصدرا من مصادر ذلك الإبداع إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشعراء ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم يبدو ذلك التأثر في الحديث عن جنة الخلد وسدرتها والكثير العذب وغيرها من صور يستعدها الشاعر من معين الدين الإسلامى الذى عدَّ فرعاً أساسياً من فروع ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور الأدب وامتداد حركته وتنوعها .

وبعد هذا العرض الموجز لطبيعة المعارضة بين نونية البحتري وابن زيدون وشوقى ألا يصح ان نتأمل هذا الفن (فن المعارضة الشعرية) وما يقره أو يبعده عن فن (النقيضة) فى الشعر الأموى . . . ولعل هذا الفصل ما يزيد من دقة التصور لموقف كل من شعرائنا فى هذه النونيات .

وأول ما يلفت النظر أن شعرائنا الثلاثة لم يتعاصروا فكل منهم كان مسئولا عن حقبة زمنية استهلم وحى تراثه من خلالها واستوعب تجربته تأثرا بهما وتأثيرا فيها ، الأمر الذى يختلف - بدهشة - عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة والكوفة ، ومن هنا انتفتت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية أو روح السب واللعن وعرض الشالب التى لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . والأمر الثانى أن شعراء النقائض لم يصدروا عن مثل هذه المواقف الوجدانية الصادقة على ما فيها من هدوء أو حزن وألم وكآبة

فكانت دوافعهم إلى النظم مختلفة في طبيعتها النوعية عن دوافع شعرائنا في هذه المواقف . والأمر الثالث أن كلا من شعرائنا لم يكن في حاجة إلى ما يصنع شاعر النقيضة حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة مما يطرحه الشاعر الآخر سواء في عرض المحامد أو العتاب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص وتمايزه وحرية في التعبير دون تقييد بذلك النطاق الذي يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى . وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيضاً في عمله الفني ، الأمر الذي تستمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها .

ومع هذا كله لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين فن النقيضة وسين المعارضة الشعرية في تشابه المواقف التي توحى لكل من الشعراء بصياغة تجربته ثم هذا التقارب الشكلي في الصياغة من حيث التأثر بالأفكار والأوزان والقوافي ، وهو ما يكشف إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش موقفاً يفرض عليه تلك المعارضة فيجد في أداة سلفه ما يساعده على إفراغ التجربة كما يريد ها ويتعلمها .

وخلاصة القول أن الشاعر في المعارضة الفنية يستطيع أن يطرح كل طاقاته الفنية بشكل غير منضبط كما يحدث أمام شاعر النقيضة الذي تحكمه دائرة الفضائل والرتائل فيما يتعلق بنصرة قومه أو التعريض بخيرهم ، فنحن هنا أمام واقع نفس يفرض صورته بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحرراً وانطلاقاً وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقا .

سـينـية البحـثـري

- (١) صنت نفسي عما يدنس نفسي
 - (٢) وتماسكت حين زعزعتي الدهر
 - (٣) بلغ من صباية العيش عندي
 - (٤) ويعيد ما بين وارد رفاهه
 - (٥) وكان الزمان أصبح محموم
 - (٦) واشترائي "العراق" خطي غيبس
 - (٧) لاتزرنى مزاولا لاختباري
 - (٨) وقديما عهدتني ذا هنسات
 - (٩) ولقد رايتني /نبوا بن عمسي
 - (١٠) وإذا ما جفيت كنت جديرا
 - (١١) حضرت رحلي الهموم فوجهت
 - (١٢) أتسلى عن الحظوظ وآسسي
 - (١٣) أذكرتنيهم الخطوب البتوالسي
- وترفعت عن جدا كل جيبس
التماسا منه لتعس ونكسس
طففتها الأيام تطفيف بخسس
علل شربه ووارد خمسس
لا هواه مع الأض الأخصس
بعد بيغي "الشأم" بيعة وكسس
بعد هذي البلوى فتنكر مسسس
آبيات على الدنياات شمسس
بعد لين من جانبيه وأنسس
أن أرى غير مصبح حيث أمسس
إلى "أبيض المدائن" عنسس
لمحل من " آل ساسان " درس
ولقد تذكر الخطوب وتنسس

- (١٤) وهم خافضون فى ظل عــــــــــــــــال مشوف يحسر العيون ويخــــــــــــــــس
- (١٥) مغلق باب على جبل القبــــــــــــــــق إلى دراتى " خلاط " و"مكس "
- (١٦) حلل لم تكن كأطلال " سعدي " فى قفار من البسايس ملــــــــــــــــس
- (١٧) ومسمع لولا المحاباة منــــــــــــــــى لم تطقها مسعاة " عنس " وعيس "
- (١٨) نقل الدهر عهدن عن الجــــــــــــــــدة حتى رجعن أنشاء لبــــــــــــــــس
- (١٩) فكأن " الجرماز " من عدم الأنس وإخلاله بنية رــــــــــــــــس
- (٢٠) لو تراه علمت أن الليالــــــــــــــــى جعلت فيه مأتما بعد عــــــــــــــــس
- (٢١) وهو ينبيك عن عجائب قــــــــــــــــوم لا يشاب البيان فيهم بلبــــــــــــــــس
- (٢٢) وإذا ما رأيت صورة " أنطاكية " ارتعت بين " روم " و " فرس "
- (٢٣) والمنايا موائل و" أنوشروان " يزجى الصفوف تحت الدرــــــــــــــــس
- (٢٤) وعراك الرجال بين يديــــــــــــــــه فى خفوت منهم وأغماض جــــــــــــــــس
- (٢٥) من مشيح يهوى بعامل رــــــــــــــــح وملح من السنان بتــــــــــــــــس
- (٢٦) تصف العين أنهم جد أحيــــــــــــــــاء لهم بينهم إشارة خــــــــــــــــس
- (٢٧) يغتلى فيهم ارتياى حــــــــــــــــى تتقراهم يداى بلــــــــــــــــس

- (۲۸) قد سقانى ولم يصرك "أبو الغوث"
 على العسكرين شربة خلــــــــــــــــس
- (۲۹) من مدام نطنها وهى نجــــــــــــــــم
 ضواً الليل أو مجاجة شمــــــــــــــــس
- (۳۰) وتراها إذا أجدت ســــــــــــــــرورا
 وارتياحا للشارب المتحــــــــــــــــس
- (۳۱) أفرغت فى الزجاج من كل قلب
 فهى محبوبة إلى كل نفــــــــــــــــس
- (۳۲) وتوهمت أن كسرى أبرويــــــــــــــــز
 "معاطى و" البلهبيــــــــــــــــذ " أنس
- (۳۳) حلم مطبق على الشك عينــــــــــــــــى
 أم أمان غيرن ظنى وحدســــــــــــــــى ؟ إ
- (۳۴) وكان الإيوان من عجب الصنــــــــــــــــعة
 جوب فى جنب أرعن جلــــــــــــــــس
- (۳۵) يتظنى من الكآبة إذ يبــــــــــــــــدو
 لعينى مصبح أو مســــــــــــــــى :
- (۳۶) مزعجا بالفراق عن أنس إلــــــــــــــــف
 عز أو مرهقا بتطبيق عــــــــــــــــرس
- (۳۷) عكست حظه الليالى ويــــــــــــــــات
 المشتري فيه وهو كوكب نحــــــــــــــــس
- (۳۸) فهو يبدى تجلدا وعليــــــــــــــــه
 كل كل من كلاكل الدهر مرســــــــــــــــى
- (۳۹) مشمخر تعلق له شرفــــــــــــــــات
 رفعت فى رؤوس " رضوى " وقدســــــــــــــــى "
- (۴۰) ليس يدرى أصنع إنس لــــــــــــــــجــــــــــــــــن
 سكنوه أم صنع جن لــــــــــــــــنــــــــــــــــس
- (۴۱) غير أنى أراه يشهد أن لــــــــــــــــم
 يك بانيه فى الملوك بنكــــــــــــــــس

- ٤٢) فكأنى أرى المراتب والقوم إذا ما بلغت آخر حسمى
- ٤٣) وكان الوفود ضاحين حسمى من وقوف خلف الزحام وخنس
- ٤٤) وكان القيان وسط المقاصير يرجعن بين حو ولعسمى
- ٤٥) وكان اللقاء أول من أمسى ووشك الفراق أول أمسى
- ٤٦) وكان الذى يريد اتباعنا طامع فى لحوقهم صبح خمسمى
- ٤٧) عمرت للسرور دهرا فصارت للتعزى رباعهم والتأسسمى
- ٤٨) فلها أن أعينها بدمسى موقوفات على الصباية حبسمى
- ٤٩) ذاك عندى وليست السدار دارى باقتراب منها ولا الجنس جنسمى
- ٥٠) غير نعمى لأهلها عند أهلى غرسوا من زكائها خير غرس
- ٥١) أيدوا ملكنا وشدوا قواه بكماة تحت السنور حمسمى
- ٥٢) وأعانوا على كتائب " أرباط " بطعن على النحور ودعسمى
- ٥٣) وأرانى من بعد أكلف بالأشراف طرا من كل سسمى ونس

سـنـيـة شـوقـي

- ١ (اختلاف النهار والليل ينسى
اذكر لى الصبا وأيام أنسى
- ٢ (وصفا لى ملاوة من شــــــــــــــــباب
صورت من تصورات ومــــــــــــــــس
- ٣ (عصفت كالصبا اللعوب ومــــــــــــــــرت
سنة حلوة ولذة خلــــــــــــــــس
- ٤ (وسلا مصر هل سلا القلب عنهما
أو أسا جرحه الزمان المؤســــــــــــــــى
- ٥ (كلما مرت الليالى عليــــــــــــــــه
رق والعهد فى الليالى تقــــــــــــــــسى
- ٦ (مستطار إذا البواخر رنــــــــــــــــت
أول الليل أو عوت بعد جــــــــــــــــرس
- ٧ (راهب فى الضلوع للسفن فطــــــــــــــــن
كلما ثرن شاعهن بنقــــــــــــــــس
- ٨ (يا ابنة اليم ما أبوك بخيــــــــــــــــل
ماله مولعا بمنع وحبــــــــــــــــس
- ٩ (أحرام على بلابله الــــــــــــــــدوح
حلال للطير من كل جنــــــــــــــــس
- ١٠ (كل دار أحق بالأهــــــــــــــــل إلا
فى خبيث من العذاهب رجــــــــــــــــس
- ١١ (نفسى مرجل وقلبي شــــــــــــــــراع
بهما فى الدموع سيرى وأرــــــــــــــــسى
- ١٢ (واجعلى وجهك (الغنار) ومجراك
يد (الشغر) بين (رمل) (مكــــــــــــــــس)
- ١٣ (وطنى لو شغلت بالخلد عنــــــــــــــــه
نازعتنى إليه فى الخلد نفســــــــــــــــى

- ١١٤ -

- (١٤) شهد الله لم يغيب عن جفونى
شخمه ساعة ولم يذل حسنى
- (١٥) وكأنى أرى الجزيرة أيكما
نعمت طيره بأرخم جىرس
- (١٦) لا ترى فى ركابى غير مثنى
بجميل وشاكر فضل غىرس
- (١٧) فلك يكسف الشموس نهـارا
ويسوم البدور ليلة وكىس
- (١٨) ومواقيت للأمر إذا ما
بلغتها الأمور صارت لعكس
- (١٩) دول كالرجال مرتهنسات
بقيام من الجدود وتعكس
- (٢٠) وليأل من كل ذات سوار
لطمت كل رب (روم) (وفرس)
- (٢١) سددت بالهلال قوسا وسلست
خنجرا ينفذان من كل تىرس
- (٢٢) حكمت فى القرون (خوفو) و(دارا)
وعفت (واثلا) وألوت (بعبس)
- (٢٣) وعظ (البحترى) إيوان (كسرى)
وسفتنى القصور من (عبد شمس)
- (٢٤) قرية لا تعد فى الأرض كانت
تمسك الأرض أن تميد وترسى
- (٢٥) غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلسى
- (٢٦) ركب الدهر خاطرى فى شراها
فأتى ذلك الحمى بعد حىس
- (٢٧) فتجلت لى القصور ومن فيها
من العز فى منازل قعىس

- (٢٨) وكأني بلغت للعلم بيتا
فيه مال العقول من كل تدرس
- (٢٩) قدسا في البلاد شرقا وغربا
حجة الوم من فقيه وقسس
- (٣٠) سنة من كرى وطيف أمان
وصحا القلب من ضلال وهجسس
- (٣١) وإذا الدارما بها من أنيس
وإذا القوم مالهم من محسس
- (٣٢) من (لحمراء) جللت بغبار الدهر
كالجرح بين برء ونكسس
- (٣٣) كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
لمحها العيون من طول قبسس
- (٣٤) مشت الحادشات في غرف (الحمراء)
مشى النعى في دار عسس
- (٣٥) لا ترى غير وافدين على التاريخ
ساعين في خشوع ونكسس
- (٣٦) نقلوا الطرف في نضارة آس
من نقوش وفي عصارة ورس
- (٣٧) وخطوط تكلفت للمعانسس
ولا لفاظها بأزين لبسس
- (٣٨) وترى مجلس السباع خسلا
مقفر القاع من ظباء وخنسس
- (٣٩) آخر العهد بالجزيرة كانت
بعد عرك من الزمان وضسس
- (٤٠) فتراها ، تقول : راية جيشي
باد بالأمس بين أسز وحسس
- (٤١) ومفاتيحها مقاليد مسلك
باعها الوارث المضيع ببخسس

- ١١٦ -

- (٤٢) خرج القوم في كتائب صمم
عن حفاظ كموكب الدفن خـرس
- (٤٣) ركبوا بالبحار نعشا وكانست
تحت آبائهم هي العرش أمـس
- (٤٤) رب بان لها دم وجمـوع
لمشت ومحسن لمخـس
- (٤٥) إمرة الناس همة لا تأتـس
لجبان ولا تسنى لجبـس
- (٤٦) وإذا ما أصاب بنيان قـوم
وهي خلق فإنه وهـس أس
- (٤٧) يا ديارا نزلت كالخلد ظـلا
وجنى دانيا وسلسال أنـس
- (٤٨) محسنات الفصول لا ناخر فيها
بقيظ ولا جمادى بقـرس
- (٤٩) كسيت أفرخي بظلك ريشـا
وربا فن رباك أشئتد غرسـس
- (٥٠) هم بنو مصر لا الجميل لديهم
بمضاع ولا الصنيع بمنسـس
- (٥١) من لسان على شنائك وقـف
وجنان على ولائك جبـس
- (٥٢) حسبهم هذه الطلول عظـات
من جديد على الدهـور ودرس
- (٥٣) وإذا فاتك التفات إلى الماضـس
فقد غاب عنك وجه التأسـس

بين القصيدتين

منذ بداية الحديث الذاتى بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بحقيقة الدهر وقدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شئ مع مرورها ، ولذلك يخاطب صاحبيه - على سبيل التقليد - طالبا منهما أن يذكرها بما كان له فى ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأس ، الأمر الذى يكشف - منذ البداية - عن شدة حنين الشاعر إلى مصر ، فهى الوطن الذى يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه . فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة فى شطره الأول ، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شئ ، واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته الماضية التى جرت به إلى عرض تلك الأمنية التى تمنى فيها من صاحبيه أن يصفها له فترة مشرقة مرت فى شبابه سريعا وكأنها حلم أو هى من نسج الخيال أو ضرب من المس حيث كانت حافلة باللهو والمجون وطيش الشباب . ونظرا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعا كرياح الصبا بما فيها من طيب روائحها ، أو هى خلسة من نوم اقتضى من خلالها لذته التى سرعان ما انتهت حين فتح عينيه على آلام واقعه الحقيقى .

وفى تدرج منطقي ينتقل شوقي إلى موضوعه الذى أثار أوجاعه وجسده آلامه ، فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه قد سلاها ، أو أن الزمن قد هبأ له الدواء الذى يساعده على هذا السلو ، ولكنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضديد الجراح وتخفيف آلام الأحران ، ومع هذا يسجل فنل الزمن فى إنها آلامه لفداحة الخطب وضخامة جرحه الذى تجسد

فى آلام الفراق بعيدا عن مصر حيث نفى إلى الأندلس ، ولذلك يسرى جرحه مختلفا فى طبيعته عن تلك الجروح التى يمكن للزمن السيطرة عليها أو الإسهام فى شفائها . وهو لذلك يطرح تساؤله فى صيغة استنكارية " هل سلا القلب عنها " ويزداد الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات لزيادة ما هو بصدده من الاستنكار واستبعاد قدرته على هذا السلو .

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقى اللىالى وهى تؤثر فى قلبه كلما مرت به فتزيد من حزنه وألمه ، ويسرق قلبه من كثرة أُنجانسه على عكس عادة اللىالى مع غيره حيث تنسى الآخرين همومهم ، ولكن أُنسى لشوقى هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جرحه .

ومن هذه الآلام النفسية ينقل شوقى المشهد إلى تصوير واقعة السفر نفسها عائدا بذلك إلى بيان أسباب حزنه وألمه ، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شدة ما انتابه من قلق وحمز حين وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل متمثلا فى صوت البواخر التى ثببها الشاعر بالذئاب التى راحت تعوى فتوقع فى نفسه مشاعر الرهبة والجزع والخوف . . . وقد ظل قلبه راهبا متيقظا فطنا متنبها للسفن خفية الرحيل ، ولذلك حدث هذا الاتحاد أو التزاوج الذى صورته بين دقات قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتها ، فكلما سمعها اشتد قلقه وحزنه وازدادت ضربات قلبه من شدة الاضطراب والفرع .

ومن هذه المقدمات ينتقل شوقى ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود جعله مضرب الأمثال ، فراح يستنكر منه أن يبخل عليه حسين يرفض إعادته إلى وطنه ، وكان المياه قد نضبت فلم يعد البحر يحسرا

بل كأنه ينتقم من الشاعر فيحبسه في بلاد الأندلس بعيدا عن أهله ووطنه .
 ولذلك تنطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصوت الساخط الذي يصبح
 مستنكرا كل ما يراه من وقائع سياسية هيأت للأجنى أن يعيش فس
 مصر على اختلاف الأجناس الذي ينتمى إليها في نفس الوقت الذي حرم
 عليه - وهو أحد أبناء مصر أن يستمتع بخيراتها أو حتى بالعيش فيها .
 ولذلك يحاول شوقي فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة
 العامة التي أتبع هذا الحديث بها والتي رأى فيها كل وطن أحق بأهله ،
 وهو أمر تتقبله طبائع الحياة وترتضيه شرائع البشر ، ومن هنا يستنكر أن يحدث
 غير هذا فيراه إثما مكروها يتنافى مع نوااميس الحياة .

ويتأرجح موقف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شىء منها ،
 ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به
 إلى وطنه ، وهو يتحائل حين يهوى لها الوسائل التي تيسر لها العودة إلى
 مصر ، جاعلا من نفسه وقد اشتدت حرارته من الشوق مرجلا يمكن أن يدفعها
 إلى السير السريع ، كما يتقدم لها قلبه لعلمها تتخذ منه شراعا يساعدها أيضا
 على العودة ، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحرا تسير فيه وترسى . ومن
 هذا الوهم والخيال صور شوقي استجابة السفينة - كما تمنها - حيث بدأت
 في الإقلاع ، وهو يتمنى أن يكون اقلاعها إلى "الاسكندرية" بمعالمها المختلفة
 من شمالها إلى جنوبها ، وحين يزداد شوق شوقي إلى "الإسكندرية" يكرر
 الحديث حولها حين يذكرها مرة بالشجر وأخرى بالفنار وثالثة يحدد فيها
 مناطق "المكس" والرمل" وهي أماكن لها رصيدها في نفس الشاعر الذي رمى
 وجسد متعته في ترديد اسمها فهي قطعة من وطنه الذي يفضل أى شىء
 آخر .

ولذلك يلخص شوقي كل ما فى الموقف من حرارة وشوق فى ذكر وطنه
 بهذا البيت المشهور الذى يصور فيه انشغاله به دون سواه ، ولو أن الجنة
 هيئت له لعاوده الشوق إلى وطنه مستبدلاً إياه بتلك الجنان - ويزداد
 الموقف توكيداً حين يشهد الله على ما يقوله ويفيض فى تفصيل حنينه إليه ،
 إذ لا يزال جفنه شاخصاً لا يكاد يبصر شيئاً سوى وطنه وقد مثل أمامه مشولاً
 قوياً جعله يراه كل ساعة وقد ملأ عليه كل حواسه ومشاعره .

ومن اللوحة العامة التى رسمها شوقي وضمنها حكمته المشهورة استعان
 ببعض التفاصيل التى تخدم موقفه النفسى بما يحكيه من ذكريات ماضية وشسدة
 رغبته فى معارضة أيام الصبا ، فكلما تذكر الاسكندرية برملمها ومكسها وكلما
 تذكر القاهرة بجزيرتها هاجت أشجانها ، وامتدت لهفته إلى روية أغصانها
 وشسدة وطيرها .

كما يعاوده الحنين إلى نيل مصر الخالد فيجسده خياله سيلاً متدفقاً
 فى واديه الأخضر ، وهو النبع الأول الذى يرتوى منها ابناؤه ،
 لذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ فى سرته منه . واستمراراً فى
 التشخيص يرى هذا النيل ابناً لأم السماء منذ مصادرة الأولى من جبال الحبشة
 إلى مجيئه جيشاً عظيماً أو موكباً ضخماً لا تستطيع العين أن تطيل النظر إليه
 من شسدة ضخامته وعظمته . . . هى صورته تسجل ضخامة النيل فى نفس
 شوقي وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه ، وله فى النونية :

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم شيئاً نبل به اصداء واديننا

وهو واحد من أبناء مصر الذين يقفون دائما أمامه معترفين بدوره فى حياتهم وشاكرين جميله الذى يظهر عندهم فى غرسهم وزرعهم .

ويجر الحنين الشاعر من خلال عرض مشاهد الماضى كما سيطرت على خياله إلى معاودة شكوى الأيام والزمن بعد أن أبعد عن وطنه ، وكأنه يستمد من أفلاك النحس هذا التناوؤم الذى جنى عليه فأدى إلى نفيه ، وهو أمر لا يراء غريبا إذا ربطه بقدرة هذه الأفلاك على أن تكون نذر شؤم للشمس والقمر ، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر ذلك النحس . وتنسحب رؤيته التناوؤمية على الطبيعة كلها فيراها من منظور تحكمه الكآبة التى تحول دون تحقيق رغباته أو أهوائه ، وكان الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتى دائما بعكس ما يتمناه .

وهو يحاول التخفيف على نفسه حيناً من وئيمه العامة لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال .

وفى إطار خياله السابح فى ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك قرطبه عامرة بأهلها وقد انتشر فيها ذلك الثراء الفكرى الذى أثنى عليه الزمن فدرس وانتهى، ولكن هذا الثراء لازال باقيا مع بقايا معالم تلك السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور . . وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن حين عفت آثارها وامسحت وتحولت إلى تراث يسال يوظف نفسه فى الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد .

ويلح عليه مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة حيث شدت أنظار العالم إليها واتجه إليها الفقهاء والقساوسة وأصبحت أهلا لكل الحضارات، شرقيا وغربيا كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ منذ الزمن البعيد .

وحين احس شوقي آلام واقعه بدا يصور حقيقة ما يراه فتبين أن ما عرضه
 من عظمة قرطبة لم يصد ر عنه إلا فى غفوة أو شك من خلالها أن ينسى
 فتخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها ، وهى أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعا
 وألا يكون الزمن قد قضى عليها ، ولكن أنشأ له ذلك وقد أفاق من غفوتــــه
 ليدرك أن الواقع شيء آخر مختلف ، وأن ما عانته لم يكن إلا ضللا ووهما
 من صنع خياله الخاص .

لقد برزت الحقيقة التى رآها فى مشهد تلك الديار المقفرة التى لم
 يعد بها أنيس من البشر حين خربت وتحولت إلى آثار لم يعد أهلها
 يرون من مشاهد المرئية والمحسوسة شيئا ذا قيمة واقعية .

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقي ليصور جور الزمن عليها هـى
 الأخرى حتى لحقت بأختها ، وكأنها قد أصيبت بنفس العرض فلم تعرف وسيلة
 لتبرأ منه ، بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها ،
 وهى لاتتجاوز أن تكون برقاً يلعب للعين ويختفى ، فما لاشك فيه أنها عاشت
 مزدهرة فترة طويلة ، راحت العيون ترمقها على مكانتها فكانت مصباحا يضىء
 لأهلها إلى أن جار عليها الزمن فأذن بانهارها وحولتها مصائبه إلى ماتسم
 بعد ان كانت ديار عرس ، فتحولت إلى خراب يعيش فى ذكرى التاريخ ، وراحت
 أهلا لالتماس العظمة والعبرة فى خنسوع ورهبة أمام جلاله هذا التاريخ ،
 ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما فى تلك الآثار من
 حيوية مثلها الألوان الباقية وكأنها نبات الآس أو عصارة الورس وقد امتدت
 نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها وزادت معه حيوية نقوشها الباقية . وقد ألح
 شوقي على أن يخصص من مشاهد " الحمراء " بعض رسومها وخطوطها التى

تكاد تنطق بحضارتها العريقة ، فقد أصبح مجلس السباع فيها قفسا
خربا لم يعد فيه نسيء حتى من تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية •

ولم يكن ارتباط شوقي في سينيته بالتراث بدعا بين الشعراء بقصد
ما يعد حلقه من حلقات التواصل الفني مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده
فيه وتحويره مما يساهم في تنميته وتطويره ونضجه ، فقد عرف شوقي جيئدا
كيف يحدث جزئيات ضرره ويوزع عناصرها وأركانها إلى لوحات كبيسة
متجانسة فنيا ومتسقة نفسيا مع واقعه الذي يصوره •

ومن الحقائق الثابتة أن شوقيا قد ارتبط فكريا بالتراث الشعري الطويل
عن قناعة به ووعي خاص ، وهو ما يؤكده نفسه حيث تظهر فيه الصلة الوثيقة
بعدد من شعراء العرب ، وقد أشار في مقدمة الطبعة الأولى من " شوقياته "
بطائفة كبيرة منهم مثل أبي نواس وأبي العلاء وأبي العتاهية ، ووقف
مشدوها أمام المتنبي وشعره ، كما ظهر تأثره بأبي تمام والبحتري وابن الرومي
بوضوح شديد ، ويكفي دلالة على تعلقه بالقديم تسميته داره في المطرسة
بكرمة ابن هاني تنبها بأبي نواس •

وبما ارتد تعلق شوقي بفن البحتري خاصة ، إلى حرصه على الموسيقى
وإعجابيه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شعرهم حتى استطاعوا
استخراج ألحان تعجب السمع وتستسيغها الآذان ، فإذا كان البحتري
" أراد ان يشعر فغنى " كما يروى عنه ، فيكفي هذا مبررا لإعجاب شوقي به
واقترائه بمدارسته وفنسه •

ولعل هذا الدافع كان مساعدا له على تلك المعارضة التي نظمها

مصرحا بهذا الإعجاب وطبيعة المعارضة في قوله :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشغتنى القصور من "عبد شمس"

ومن الواضح أن تصيدة ثوقى في جملتها قد نهجت نهج سينية البحترى

في تصوير الإيوان الذي وقف أمامه حائرا وذكر ماضيه :

ليس يدري أضع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنسى ؟

كما صور اللوحة الفنية التي رآها على جداره وهي تكاد تنطق بعجسد

أكاسرة الفرس القدماء .

ولكن ثوقيا - وهذا طبيعي بالنسبة له - لم يجد عندما وقف عنده

البحترى فلم يشغله أكاسرة الفرس قدرا ما شغله مجد العرب الذين نيدوا الآثار

أيضا في صنعة تدهش العقول ، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس النحاس

كعادته مع بقية الآثار والممالك التي قضى عليها .

ومع هذا كله تظل تلك الآثار شاهد إيجاب على جمال الصنعة السنتي

اهتدى إليها القوم فأجادوا فيها وأبدعوا ، حتى ظلت آثارها باقية تكسب

تدهش العقول وتشير فيمن يراها طاقاته الخيالية التي يستطيع من خلالها

أن يستعيد أمجاد أصحابها، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى خطابها مصورا أنها

ستجيبه في حالتها الشاكية الحزينة ، فإذا هي تترنم بأمجاد ماضية وتتغنى

بذكا صانعيها وبما تحويه من أسرار خافية لم يعرفها إلا الألى نيدوها .

وفي دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعا راح ثوقسى

يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من هو في ماضيه السحيق سائرا في مواكبهم
الكثيرة مسجلا أمجادا لا تحصى في فتح المعالك وجلب النصر والفخر لبلائده ،
كما يتساءل عن "إيزيس" التي كان النيل يجري تحت قدميها وكأنها سيطرت
على نشاطيه سيطرتها عليه طولا وعرضا .

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقي ليراها في تناقضها مع الواقع
الأليم الذي حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحترد الشكوى
وما من مجيب . . . وعلى هذا النحو يستمر الصوت الشاكي الحزين عند شوقي
وتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالي الأبيات مجسدة واقعه
البنفس الكئيب الذي أسقطه على كل هذه المعالم مستعينا بالتاريخ ومعطياته
المختلفة .

وفي إطار الموازنة بين سينية شوقي هذه وبين سينية البحترى قلنا منذ
البداية أن شوقيا لم يخف إعجابه بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج
صاحبها ويسلك سبيلها فنيا ، فإذا حاولنا عقد مقارنة تفصيلية بين
القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة ،
إن يرد حديث كل من الشعارين مغرقا في ذاتيته وكأبته بعيدا عن الأنماط
التقليدية الشائعة في مقدمات القصائد العربية القديمة . فحديث
الزمن يشغل ذهن الشعارين ويسيطر عليهما ، فالبحترى يتماسك بحسين
يزعزعه الدهر وشوقي يشكو تأثير الليل والنهار في نفسه ويسألهم
أن يذكره بماضيه في شبابه وأيام أنسه . . . وعند البحترى يتكرر لفظ الزمان
تأكيدا لموقف الشكوى واتساقا مع كآبة نفسه (وتماسك حين زعزعت الدهر ،
طففتها الأيام ، كان الزمان أصبح محمولا هواء) أو يذكر بمصائب الزمن :

- ١٢٦ -

(أذكر تيتيم الخطوب التولى ، نقل الدهر عهدهن لو تراه علمت
أن الليالى ، عمرت للسرور دهرًا) .

وتتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضا عند شوقى فى " اختلاف
النهار والليل ينسى " كلما مرت الليالى عليه " ، فلك يكسف الشمس نهارة "
" وليال من كل ذات سوار " ، " سددت بالهلال قوسا " ، " ركب الدهر
خاطرى " ، مشت الحادثات فى غرف الحمراء " . الخ .

فكلا الشاعرين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور ،
أعنى شكوى وطأة الزمن ومصائبه ، وإن كانت الشكوى تتكرر فى أكثر من موضع
فى قصيدة كل منهما ، مع اختلاف بيّن فى طبيعة الموقف الاجتماعى
إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه ، فقد أحس
البحترى الضعف أمام صولة الزمن ، وقد بلغ العمر عتيا ، فلم يجد

معادله الموضوعى الذى يتخذ وسيلة للتعزى إلا تلك الديار الخرسية ،
وهى ديار لها وضع خاص شهد الزمن نفسه ماضيها العريق وجنسى
عليها فى حاضرها الأليم ، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه
أن يخلع عليها حالته النفسية بما سيطر عليها من الحزن والكآبة والضيق .

ويأتى شوقى ليعيش نفس الواقع النفسى حيث امتلأ قلبه حزنا
وضاقت نفسه حين عانى البعد عن وطنه فى منفاه ، فأحس كأن عمره
قد انتهى أيضا مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيدة متمنيا
من الأيام أن تشفق عليه وتعيد إليه منها شيئا .

أما عن الموقف الاجتماعي للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معاً ، هو مختلف لأن البحترى يشكو الشيب الذى شغل عليه ذهنه وضايق بسبه ، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو حياته فى المنفى بصرف النظر عن قضية السن هذه . ومع هذا يتفق الشعاران فى أن كلا منهما - فى الواقع - بعيد عن وطنه ، فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى ، بل كان وطنه فى الشام عموماً أو فى "منبج" حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص ، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس ويبين شدة إعجابه بها وهم ليسوا من بنى جلدته . ويختلف الموقف عند شوقي فى هذا لأنه يصور حضارة العرب القديمة خاصة ما كان منها فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاه ، ومن هنا يصح توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعورى الذى يسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس وإغفال دوره المشابه الذى نهضت به بقايا حضارة العرب التى كانت مزدهرة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد الأسيان .

ويعتمد كل من الشاعرين فى أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية ، ولكن البحترى ركز كل همومه ليخضعها على الإيوان كمعادل موضوعى وعند شوقي يشمل بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهيد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرها مما يقرب بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حولها إلى خراب .

ولا يخفى هنا أيضا وجه التشابه في التصوير ، حيث نرى الباحثرى يقف مبهورا مندھشا أمام صورة أنطاكية التي ظهرت على جدران الإيوان بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان ، وهو ما يرد له نظير عند شوقي في ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم خالصة من تلك التماثيل التي انتشرت في ميادين المدن في ماضيها العريق .

وفي استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخي واعتماده عليه ما يبرز هذا التشابه ويؤكد ، فكلاهما يتفق مع الآخر في طبيعة المصدر الذي أخذ منه صوره ، فترددت أسماء القبائل العربية عند الباحثرى " عنس " " عبس " وغيرها ، وهو ما رده شوقي أيضا عند " وائل " ، " عبس " وغيرها كما أورد الباحثرى أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقي وما أورده أيضا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس .

ويرد ذكر الأسماء عند الشاعرين كليهما يحمل نفس الدلالات ، ففى معرض شكوى الزمن من خلال الذات رأينا هذا الاتفاق ، ومن خلال الموضوع رأينا الباحثرى يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التي تشهد بعظمة الفرس ، وهو ما رده شوقي له نظيرا في حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضا للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم وعاشوا حقباً يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى .

ولا تخفى إفادة شوقي من الباحثرى في بعض الصور الجزئية التي وردت عند كل منهما ، فالباحثرى يصور الوفود وهي قادمة إلى إيوان كسرى طالبة العطاء في الماضي البعيد ، ويصور شوقي تلك الوفود التي ترد على

التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة والوفود خائفة أمام
صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمته .

ويصور البحترى ماجنته اللبالي على الإيوان حين حولت أعراسه إلى
مأتم وهو ما صوره شوقي حين رأى الحادثات وقد تمشت في غرف " الحمراء " .
بكوارثها المتعددة التي حملت لها معها خبر النعي إنذارا بموتها وخرابها .

وكأن جناية الزمن على الآثار تعد استكمالاً لمشهد جنايته على
كل من الشعارين فقد راح هوى الزمن عند البحترى يميل مع الأخس الأخس
على حد تعبيره ، وهي صورة مكررة عند شوقي في تصويره حظوظ الدول مع
الزمان فهي تتطابق على تعبيره أيضا - مع حظوظ وقد وزعت بين النهوض
والسقوط ، وبين الارتفاع والانخفاض .

كما صور البحترى اصنطداه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمرى
الذى رسمه لم يكن إلا نسجا من خياله على سبيل التمنى ، فلم تكن خمره
إلا حلما لم تشهد أرض الواقع ، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى ، إلا تعاديا
في هذا الحلم الذى تمنى استمراره ووقع في حيرة من أمره فلم يعد يتبين
الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية:

« حلم مطبق على الشك عينى » ، « وصحا القلب من ضلال وهجس »

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والآثار إلا نمطا مكررا على
مستوى القصيدتين ، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلى مجرد آثار ظهر
عليها طابع الامحاء والدرس ، وهو ما رأى منه البحترى " محل مسن
آل ساسان درس " ، " رجعت أنضاً لبس " ، وما رأى منه شوقي من نفس
الزاوية :

- ١٣٠ -

وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من محسى

وكذلك الحال في صورة الماضى التى برز العز والثراء مرتبطاً بها منذ
عمر القصر بأهله وامتلاً بهم عند البحترى :

فكأنى أرى المراتب والقسوم إذا ما بلغست آخر حسى

وهو ما أعاده شوقى فى الصورة التى تراءت له :

فتجلت لى القصور ومن فيها من العز فى منازل قعس

ومع هذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشعراء منذ المحور الأسمى
للقصيدة ، فالبحترى يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم وحسب
مكانية ثابتة كان الإيوان محوراً ، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة
ويلتمس العظمة من كل ما فيها من جزئيات ، وقد وسع شوقى من هـذ
الدائرة وانتقل فى قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد
القصيدة ذلك الخيط النفسى الدقيق الذى يحكم صورها .

كما يظل الفارق واضحاً بينهما فى قدرة شوقى البارعة على تشخيص
الليالى وقد لطمت الزوم والفرس ووجهت سهامها وقسيها، وسلت خناجرها
فى صدر القوم العظام ، وهو ما يكاد يعادل عند البحترى ببقايا صورة أنطاكية
ومشهد قيادة كسرى جيوشه وعراك الرجال بين يديه ، مع ما فى الموقفين
من أوجه الخلاف .

ويظل بارزاً عند شوقى ذلك الحس الحضارى الذى يمثله زنين البواخر
وتأثيرها فى نفسه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس ، كما يظل له صورته

- ١٣١ -

التشخيصية الطريفة التي يرى فيها قلبه راهبا فطنا يقظا تكسر دقاته
حين يسمع أجراس السفن وقد أذنت بالرحيل وقرب الفراق .
وهذه الأدوات الحضارية لها نظائرها من أدوات البادية التي رآها
البحترى وصور نفسه راحلا عليها في قوله :

حضرت رحلى الهموم فوجهت إلى ابيض المدائن عنسى

فهو يأخذ سبيله إلى قصور الأكاسرة منتظيا ظهر ناقته ، ومن الطبيعى
أن يجد شوقى فى وسيلته فى الرحيل عن وطنه ، فكأن السفينة هـى
اداته الحقيقة فى هذا الرحيل الى المنفى .

ولا يخفى جمال التصوير عند شوقى فى بيان تعلقه بوطنه وشدة شوقه
وحنيه إليه إذا رأى كل شىء فيه طيبا مليئا بالنعمة مما دفعه إلى السخط
على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست من حقوقه ، كما رأى
الجزيرة أيقا والنيل عقيقا ذا موكب فخم وضخم ، وانتهى من قضيته التصويرية
إلى أن الخلد لا يمكن ان يشغله عن وطنه إننا هيئت له حياة خالدة فى قلب
الجنان .

وعلى وجه التناقض من هذا المشهد وقف البحترى يحقر من ثبان بلاد
وأحيانا من ثمان العرب جميعا ، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس ، فهو
يرى ديارهم :

حلل لم تكن كاطلال سعدى فى قفار من البسابس ملسى

بل يذكر فضل الفرس على العرب في نهاية القصيدة ليبرر موقفه

من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم .

وأراني بعد اكلف بالأشراف طرا من كمل سنخ وأسى

ولكن هذا التناقض ينتهي إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقا بواقع مصر
فى عصر الاحتلال الأجنبى فى هذه الفترة مما ضخم آلام نوقسى وزاد
من حسرته ، إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هذا
الأجنبى ، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره مجاورة الحضارة
الفارسية للعرب وما حدث بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج فى التاريخ
القديم منذ وقوع الحروب بين العرب والروم ، وإن كان هذا التبرير لا يخفى
خطا البحترى فى طرح ابعاد المقارنة التى حقر من خلالها
كل ما هو عربى وعظم كل ما هو فارسى .

ويبقى بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين فى الشكل
إذ أن كلا منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى أيضا (السين
المكسورة) .

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى هذا الموقف
خاصه أن شوقيا ارتبط فى سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها
بعيدا عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة، فلم يستطع ذلك، فسى
مثل عدد أبيات البحترى ، ومن هنا طالت قصيدته التى طالما ضربت على
وتر حساس من مشاعره وإحساساته . . . وطالما ترددت صور حنينه

- ١٣٣ -

إلى وطنه ورغبته في التعزى عن حالته النفسية الكئيبة وهو يعيش
فى النفس بعيدا عن بلاده وكأنه تركها للأجنى ليرحل عنها
هو فهو يعيش منفا بعيدا عن بلاده التى جاء الغرباء
من هؤلاء الأجنب لىسلبوا خيراتها وبتعموا بمعالم الجمال
والحضارة فيها •

رائية البهاء زهير

" فى مدح الملك الكامل ناصر الدين ابا الفتح محمد بن الملك
العادل بن ايوب وتصوير انتزاعه دمياط من الصليبيين " :

وردت على اعقابها ملة الكسر	بك اهتز عطف الدين فى حلل النصر
يقصر عنها قدرة الحمد والشكر	فقد اصبحت والحمد لله نعمه
ودونك هذا موضع النظم والنشر	الافليقل ما شاء من هو قائل
فناهيك من عرف وناهيك من نكر	لك الله من مولى اذا جاد اوسط
وترفل منه فى مطارفه الخضر	تميس به الايام فى حلل الصب
ولكنها تسعى على قدم الخضر	اياديه بيض فى السورى موسوية
ينافس حتى طور سيناء فى القدر	ومن اجله اضحى المقطم سامخا
وتخدمه الافلاك فى النهى والامر	تدين له الاملاك بالكفره والرضا
فى الملا الاعلى له اطيب الذكر	فيا ملكا سامى الملائك رفعة
مواقف هن الغر فى موقف الحشر	ليهنك ما اعطاك ربك انهما
لقد فرحت بغداد اكثر من مصر	وما فرحت مصر بهذا الفتح وحدها
لما سلمت دار السلام من الذعر	فلو لم يقم بالله حيق قياسه
لخافت رجال بالمقام والحجر	واقسم لولا هممة كاملينه
ويثرب تنهيه الى صاحب القبر	فمن مبلغ هذا الهناء لعكسه
حتى بيضة الاسلام من نوب الدهر	فقل لرسول الله ان ساميه
فياطرب الدنيا ويا فرح الدهر	هو الكامل المولى الذى ان ذكرته
وظهرها بالسيف واللمة الطهر	به ارتفعت "دمياط" قهر من العدا

وكم بات مشتاقا الي الشفع والوتر
 فلاحلت الا باعلامه الصفير
 السنا نراه عندنا ملك الغمير
 سيطلب منها عفو حلمك واليسير
 تجاهد فيهم لابزيد ولاعمر
 لذلك قد احدثت عاقبة الصبير
 بكثرة من ارديته ليلة النحر
 ولاغرو ان سميتها ليلة القدر
 بسابحة دهم وسابحة غمير
 بكل غراب راح افتك من صمير
 وان زانه ما فيك من انجم زهير
 لال زهير لا ولا لبنى بسدر
 باوضحها تغنى السراة عن الفجر
 واشرق وجه الارض جذلان بالنصر
 واشبعت منهم طارى الذئب والنسر
 تجرر اذيال المهانة والصغير
 فمن جوده ذاك السحاب الذى يسرى
 على الرغم من بيض الصوارم والسمير
 لمن قبله الاسلام فى موضع النحس

ورد على المحراب منها صلاته
 واقسم ان ذاقت بنو الاصغر الكرى
 عيجب لبحر جاء فيه سفينهم
 الا انها من فعلة لكبيسة
 ثلاثة اعوام اقمنا واثمها
 صبرت الي ان انزل الله نصره
 وليلة نفر للعدو كانهنسا
 وباليلة قد شرف الله قدرها
 سددت سبيل البر والبحر عنهم
 اساطيل ليست فى اساطير من مضى
 وجيش كمثل الليل هولا وهيبه
 وكل جواد لم يكن قط مثله
 وباتت جنود الله فوق ضوامير
 فلا زلت حتى ايد الله حزبه
 فرويت منهم ظامى البيض والقنا
 وجاءت ملوك الارض نحوك خضعا
 اتوا ملكا فوق السحاب محلله
 فمن عليهم بالامان تكرمها
 كفى الله دمياط الكماره انهما

وما طاب ماء النيل الا لانه
فله يوم الفتح يوم دخولها
لقد فاق ايام الزمان باسرها
وياسعد يوم ادركوا فيه حظهم
وانى لمرتاح الى كل قادم
فيطربنى ذاك الحديد وطيبسة
واصغى اليه مستعيدا حديثه
يقوم مقام البارد العذب فى الظما
لك الله من اثنى عليك فانما
يقصر فيك المدح من كل مباح

يحل محل الريق من ذلك الشجر
وقد طارت الاعلام منها على وكسر
وانس حديثا عن حنين وعن بدر
لقد جمعوا بين الغنيمة والاجر
اذا كان من ذاك الفتوح على ذكر
ويفعل بن ماليس فى قدرة الخمر
كانى ذو قرو لست بذى وقسر
ويغنى عن الأزواد فى البلد القفر
من القتل قد انجيتة او من الاسر
ولو جاء بالشمس المنيرة والبدر

أحمد شوقي
في قصيدة أنسس الوجود

قال شوقي موجها القصيدة الى المستر روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة (نص تقديم القصيدة في الشوقيات ح ٢ ص ٦٥) :

أتأذن لرجل تعود أن يخرج عن دائرة الموظف كلما عرضت حال يخدم
الوطن فيها الرجال أن يرفع لشعره ذكره ويشرف قدره مهديا إليك منه هذه
القصيدة في لفظة (الضاد) وهي مما قلت في (أنس الوجود) ذلك الأثر المحتضر
الذي جمع العبر ومجاه الدهر أو كاد ، وكانت إحدى آياته الكبرى هياكل
" لفرعون " و " بظليموس " توارثها عن " الكهنة " " القسوس " وصارت
" للمسيح " وكانت " لهوروس " ثم ظهر " الأذان " فيها على
" الناقوس " ، ثم لا تكون عشية أو ضحاها حتى يهوى في الماء كل حجر كان
يقبل " كالأسود " وكل ركن يستلم " كالحطيم " شهدت على " أنس الوجود " .
ما يعلم الانسان كيف يحتقر الدنيا ويحترم الديين .

دخلته ذات يوم كان " الدوق أوف كونرت " لديه يتمشى في ظلله
ويتنقل بين رسومه وأطلاله ، عيناه ونفسه في إكباره وإجلاله فكانت
منى التفاته فرأيت " فلاحا " قد أقبل ثم ألقى عباءته وتوجه يطلبي
" العصر " غير ملق بالا " لفرعون " كيف كان يعبد ويعبد ، ولا لبظليموس
كيف كان يعظم ويمجد للملك إدوارد " الذي تحتل جنوده مصـــــــر

(فى زمنه) وهوفى ثياب أخيه " الدوق " يرفع البصر ويسدله ممتلئاً من آيات الدهر مهابة وإعجاباً مشتغلاً بالتاريخ القائم المجسم ، يقرؤه كتاباً كتاباً ، دين سهل سمح يسر وإله واحد يعبد حيث وجد العابد على العراء كما فى الهياكل والكنائس والمساجد .

التاريخ (أيها الضيف العظيم) غابر متجدد، قديمه منوال وحاضره مثال ، والغد بيد الله المتعال . وأنت اليوم تمشى فوق مهد الأعصر الأول، ولحد قواهر الدول ، أرض اتخذها " الاسكندر " عريناً وملأها على أهلها " فيصر " سفينا ، وخلف " ابن العاص " فيها لساناً وجنسا ودينا ، فكان أعظم المستعمرين حقيفة وأكبرهم يقينا وهو الذى لم يعلم عليه أنه بغى أو ظلم أو سفك الدم أو نهى أو أمر إلا بين الرجاء والحذر من عدل " عمسـر " الذى تنبىك عنه السير . قمت (أيها الضيف العظيم) فى السـودان خطيباً فأنت العصر والتفتت مصر، وأقبل أهلها بعضهم على بعض يتساءلون " كيف خالف الرئيس سنة الأحرار من قادة الأمم وساسة الممالك أمثالـه فطارد الشعور وهو يهيب والوجدان وهو يشب والحياة وهى تدب فى هـذا الشعب ، ومن حرمة العواطف السامية ألا تطارد كأنها وحوش ضارية على صـراء أو بادية كما طارت السباع بالأمس نقما من طبائعها الجافية .

المصرى (أيها الضيف العظيم) سمح كريم كثير التجاوز فقد ظفرت بما مهد عذرك ونفى الظن عن كرمك وادخر ودك الذى تخطبه الأمم

- ١٣٩ -

المستضعفة والشعوب المتلهفة المتشوقة إذا قيل : إنما أراد الرئيس أن يمدح ديننا من حقه أن يمدح بكل لسان وفي كل مكان ، فكيف به في بعض معاهده في السودان .

وأراد كذلك أن يحذر من الفتنة في الجيوش وينهى عن إيقاظها ويذكر للمحسن من الحكام ما رأى . أو سميع من حسناته ويدعو هذه الأمة التي حركتها المستقبلية في السكون إلى العمل في ظل الحق والصبر بإذن الله مضمون ، ومستقبل بمشية الله مأمون وقديما فاز بالصبر الصابرون .

فإن كان ذلك (أيها الضيف العظيم) - وهو مالا نعتقد غيرهِ فمثلك من نصح للأمم وبعث العزائم والهمم وعلم باللسان والقلم .

على أننا نرجو أن ستذكرنا عند قومك الكرام الأحرار بما أنتم جميعا أهله وأن ستعطينا عهدك وتصفيينا ودك وتملأ من أجمل الظنسون وأحسنها بردك يوم نقل السفينة عظمتك ومجدك وتنقل من أفصى البروج إلى أقصاها سعدك :

على يد الله تجرى إن هي اندفعت وفي حمى الله لافى الماء تحتجب

- ١٤٠ -

- ١ (أيها المنتحى (بأسوان) دارا
كالشريا تريد أن تنفضـــــــا
- ٢ (اخلع النعل واخفض الطرف واخشم
لا تحاول من آية الدهر غصــــا
- ٣ (قف بتلك (القصور) فى اليم غرفى
ممسكا بعضها من الذعر بعضــــا
- ٤ (كعدارى أخفين فى الماء بضــــا
ساحات به وأبدين بضــــا
- ٥ (مشرفات على الزوال وكانــــت
مشرفات على الكواكب نهضــــا
- ٦ (شاب من حولها الزمان وشابــــت
وشباب الفنون مازال غضــــا
- ٧ (رب " نقش " كأنما نفى الصانع
منه اليدين بالأمس نفضــــا
- ٨ (و " دهان " كلامع الزيت مسرت
أعمر بالسراج والزيت وضــــا
- ٩ (و " خطوط " كأنها هدب ريسم
حسنت صنعة وطولا وعرضــــا
- ١٠ (و " ضحايا " تكاد تمشى وترعى
لو أصابت من قدرة الله نبضــــا
- ١١ (و " محاريب " كالبروج بنتها
عزمات من عزمة الجن أمضــــى
- ١٢ (شيدت بعضها الفراعين زلفى
وبنى البعض أجنب يترضــــى
- ١٣ (و " مقاصير " أبدلت بفتات المسك
تربا وبالبيواقيت قضــــا
- ١٤ (حظها اليوم هدة وقديمــــا
صرفت فى الحظوظ رفعا وخفصــــا

- (١٥) سقت العالمين بالسعد والنحس
إلى أن تعاطت النحس محضاً
- (١٦) صنعة تدهش العقول وفــــن
كان إتقانه على القوم فرضاً
- (١٧) يا فصوراً نظرتها وهى تقضى
فسكبت الدموع والحق يقضى
- (١٨) أنت سطر ومجد مصر كتــــاب
كيف سام الهلى كتابك فضاً
- (١٩) وأنا المحتفى بتاريخ مصر
من يمن مجد قومه صان عرضاً
- (٢٠) رب سر بجانبك مــــزال
كان حتى على الفراعين فمضاً
- (٢١) قل لها فى الدعاء لو كان يجدى
ياسماء الجلال لا صرت أرضاً
- (٢٢) حار " فيك " المهندسون عقولاً
وتولت عزائم العلم مرضى
- (٢٣) أين ملك حياها وفريــــد
من نظام النعيم أصبح فضاً
- (٢٤) أين " فرعون " فى المواكب تترى
يركض المالكين كالخيل ركضاً
- (٢٥) ساق للفتح فى الممالك عرضاً
وجلا للفخار فى السلم عرضاً
- (٢٦) أين " إيزيس " تحتها النيل يجرى
حكمت فيه شاطئين وعرضاً
- (٢٧) أسدل الطرف كاهن ومليــــك
فى شراها وأرسل الرأس خفضاً
- (٢٨) يعرض المالكون أسرى عليها
فى قيود الهوان عانين جرضى

- (٢٩) مالها أصبحت بعير مجيــــــــــــر
تشتكى من نوائب الدهر عصا
- (٣٠) هي في الأسر بين صخر وبحر
ملكة في السجون فوق حصون
- (٣١) أين " هوروس " بين سيف ونطع
أبهذا في شرعهم كان يفصلي
- (٣٢) ليت شعري قضي شهيد غــــــــــــرام
أم رماه الوشاة حقدا وبغضا
- (٣٣) رب صرب من سوط فرعون مضــــــــــــى
دون فعل الفراق بالنفس مصا
- (٣٤) وهلاك بسيفه وهو قــــــــــــان
دون سيف من اللواظ ينضــــــــــــى
- (٣٥) فتلوه فهل لذاك حديــــــــــــث
أين راوى الحديد نثرا وقرضا
- (٣٦) يا امام الشعوب بالأمس واليسوم
ستعطي من الشاء فترضــــــــــــى
- (٣٧) (مصر) بالنازلين من ساح (معن)
وحمي الجود (حاتم) الجود أفنى
- (٣٨) كن ظهيرا لأهلها ونصيــــــــــــرا
وابذل النصح بعد ذلك محضــــــــــــا
- (٣٩) فل لغوم على (الولايات) أيقــــــــــــظ
إذا ذافت البرية غمضــــــــــــا
- (٤٠) شيمة (النيل) أن يفى وعجيب
أخرجوه فضيع العهد نقضــــــــــــا
- (٤١) حاشه الماء فهو صيد كريــــــــــــم
ليت بالنيل يوم يسقط غيضــــــــــــا
- (٤٢) شيد والمال والعلوم قليــــــــــــل
أنقذوه بالمال والعلم عصا

- ١٤٣ -

على محمود طه فى قصيدة
من قارة الى قارة

طارق بن زياد فى طريقه إلى الأندلس :

ذاع حديث مواسى الغزو فى بدء هذه الحرب ، ولعل أعظم وأروع هذه
الغزوات فى الحروب القديمة بدأت من " طنجة " الميناء الأفريقى الذى خرج
منه القائد العربى العظيم " طارق بن زياد " فى أسطول يقل اثنى عشر
ألف محارب منذ أكثر من ألف ومائتى عام . وسار به إلى الصخرة الشمام
التي نزل بها جيشه الفاتح وسميت باسم ذلك القائد العظيم الذى أتاحت
له عبقريته الحربية فى هذه الغزوة نصرا منقطع النظير فى أجمل وأغنى
وأقوى بقاع القارة الأوربية وهى الأندلس

أشباح جن فوق صدر المساء	تهفو بأجنحة من الظلماء ؟
أم تلك عفيان السماء وثبن من	قنن الجبال على الخضم النائى ؟
لا ، بل سفين لحن تحت لسواء	لمن السفين ترى وأى لسواء ؟
ومن الفتى الجبار تحت شراعها	متربصا بالموج والأنسواء
يعلو بقبضته حمائل سيفسه	ويضم تحت الليل فضل رداه
وينيل ضوء النجم على جبهته	من وسم " إفريقية " السمراء
ذهب يوتفة السنن من ذوبسه	مسحت محياه يد الصحراء

- ١٤٤ -

لون جلت فيه الصحارى سحرها
وسماء بحر ما تطامن موجها
بحر أساطير الخيال شطوطها
ومدائن سحرية شارفنها
ومعابد شم وآلهة على
أبطال " يونان " على أمواجه
يتجاذبون الغار تحت سماءها
ما زال يرمى " الروم " وهو سليمان
حتى طلعت به فكت حديثها
ويسائلون بك البروق لوامعها
من علم البدوى نشر شعاعها
أين القفار من البحار وأين من
يا ابن القباب الحمرويحك! من رمى
تغزو بعينيك الغضاء وخلفها
تحت النجوم الغر والأنهداء
من قبل لابن الواحة العذراء
ومسبح الإلهام والإيحاء
بنخيلها وضافها الخضراء
سفن ذواهب بينهن جوائس
يطوون كل مغارة وفضاء
يتناشدون ملاحم الشعراء
ويديبل من " قرطاجة " العصماء
عجبا وأى عجائب الأنبياء
والموج فى الإزباد والإرغاء
وهداه للإبحار والإرساء
جن الجبال عرائس الدأماء
بك فوق هذى اللجة الزرقاء
أفق من الأحلام والأضواء

جزر منورة الشفور كأنهـا
 والشرق من بُعدٍ حقيقة عالم
 ضحكت بصفحة المنى وتراقصت
 ووشبت فوق صخورها وتلمست
 فكأنما لك في ذراها موعود
 ووقفت والفتيان حولك وانبرت
 هذى الجزيرة ان جهلتم أمرها
 البحر خلفى والعدو إزائسى
 وتلفتوا فإذا الخضم سحابية
 فد أحرق الريان كل سفينة
 ألقى عليه الفجر خيط أشعة
 وأتى النهار وسار فيه طارق
 حتى إذا عبرت ليلال طوفت
 يرعى على الأفق المرصق قريبة
 مد المساء لها على ظجانها
 قطرات ضوء فى جفاف إنسا
 والغرب من قربٍ خيالة رائسى
 أطياف هذى الجنة الخضراء
 كفاك قلبا شائرا الأهموا
 ضربته أندلسية للفساء
 لك صيحة مرهوية الأصدا
 أنتم بها رهط من الغرباء
 ضاع الطريق إلى السفين ورائسى
 حمراء مطبقة على الأرجاء
 من خلفه إلا شرع رجاء
 بيضاء فوق الصخرة الشماء
 بينى لملك الشرق أى بناء
 أحلامه بالبحر ذات مساء
 أعظم بها للتعزو من ميناء
 ظلا فنامت فوق صدر المساء !

- ١٤٦ -

أنشودة المطر للسياح
=====

عينك غابتنا نخيل ساعة السحر ،
أو شرفتان راح ينأى عنها القمر
عينك حين تبسمان تورق الكروم
وترقق الأضواء كالأنمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غو ربهما النجوم
وتفرقان في صباب من أسى شيف
كالبحر سرح اليدين فوفه المساء
دفع الشتاء وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد ، والظلام والضياء
فتستفيق ملء روجى رعشة البكاء
ونشوة وخشية تعانق المساء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

-١٤٧-

كان أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكر كر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر ..

مطر ..

مطر ..

تشاب المساء ، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الشقشقال

كان طفلا بات يهدى قبل أن ينام :

بأن أمه - التي أفاق منذ عمام

فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال

قالوا له : "بعد غد تعود ... " -

لا بد أن تعبرود .

— ١٤٨ —

وإن تهاوس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومه اللحد

تسف من ترابها وتشرب المطر

كأن صيادا جزينا يجمع المشبك

ويلعن العمياء والقسندر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضيماع ؟

بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجيع

كالحب ، كالأطفال ، كالموت - هوالمطر

ومقلّتاك بي تطيقان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

- ١٥٠ -

وأسمع القرى تئن ، والههاجرين

بصارعون بالمجانيف وبالقلوع ،

عواصف الخليج والرعود ، منشدين :

مطر ..

مطر ..

مطر ..

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغريان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول ، حولها بشر

مطر ..

مطر ..

مطر ..

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

شم اعتللتنا - خوف أن تلام - بالمطر

- ١٥١ -

فى كل فطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمة فى الجياح والعسرة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر
ومنذ أن كنا صغارا، كانت السماء
تغم فى الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام - حين يعيش الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ..
مطر ..
مطر ..

- ١٥٢ -

فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياح والعجراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الغتى ، واهب الحياة

مطر ..

مطر ..

مطر ..

سيعشب العراق بالمطر

أصبح بالخليج : " ياخليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى "

فيرجع الصدى

- ١٥٣ -

كأنه النسيخ

" يا خليج

يا واهب المحار والسمري "

وينشر الخليج من هباته الكسار "

على الرمال ، رغوه الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بهائم غريبيق

من المهاجرين ظل يشرب السمري

من لجة الخليج والقمرار

وفي العراق ألقى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالنسدي

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

مطر ..

مطر ..

مطر ..

- ١٥٤ -

فى كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعرابة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر .
ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغييم فى الشتاء
ويهطل المطر .
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجسوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جـسوع

مطر . .

مطر . .

مطر . .

- ١٥٥ -

فمن كل قطرة من المطر
حرارة او صفراء من اجنة الزهر
وكل دمعنة من الجياح والعسرة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
او حلمه توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى ، واهب الحياة

مطر . .

مطر . .

مطر . .

سيعشب العسراق بالمطر
اصيح بالخليج : " يا خليج
يا واهب اللؤلؤء ، والمحاره والرديء"
فيرجع الصدى .

« ٣ »

موضوعات نحوية

(١) الجملة العربية

توزع بين شكلين : جملة اسمية وتبدأ باسم ، وفعلية وركناها فعل وفاعل . ويتميز الاسم عن الفعل بقبول الجر والتوين والنسب " وال " المعرفة والإضافة ويتفرد الفعل بقبول تاء المخاطب وتاء التأنيث و"ياء" المخاطبة ونون التوكيد بنوعيهما الثقيلة والخفيفة .

وقد يأتي الفعل لازماً لا يتعدى إلى مفعوله إلا بواسطة حرف الجر أو الظرف وما يضاف إليه ، وقد يأتي متعدياً إلى مفعوله مباشرة بغير واسطة وعلامة المتعدى أنه ينصب مفعوله المباشر إذا لم ينب عنه فاعله .

ويتعدى الفعل إلى مفعولين : أصلهما المبتدأ والخبر (في ظن وأخواتها) " ظن ، حسب ، ألقى ، زعم ، وجد) أو يتعدى إلى مفعولين ليس أصلهما كذلك كما في الأفعال " أعطى ، منح ، كسا ، ألبس " وتتعدى بعض الأفعال إلى ثلاثة مفاعيل كما في " أعلم " ، أرى ، أنبأ ، حدث ، خبر ، أخبر ، نبأ .

وفي الجملة الاسمية يأتي الاسم مبتدأ وينبغي لى يبتدأ به أن يكون معرفة وهذا هو الطبيعي ، وقد أجاز النحاة أن يُبتدأ بالنكرة في حالات كثيرة أهمها في استعمالنا :

- ١ - أن توصف النكرة .
- ٢ - تضاف .
- ٣ - أن تكون جواباً للاستفهام .
- ٤ - أن تسبقها واو الحال .
- ٥ - أن تأتي بعد " كم " الخبرية .

(١) تراجع مصادر هذه المادة في الدراسات النحوية للدكتور مصطفى السنجرى ، والدكتور محمد عيد . والمصادر القديمة كتتظر الندى وشرح ابن عنيلى .

وفى الجملة الاسمية يأتى الخبر اسما مفردا ويرفع بحركة الرفع أو حرف
كما سنرى فى علامات الإعراب ، وقد يتعدد الخبر بالعطف ، ويأتى الخبر
أيضا جملة اسمية أو فعلية ، كما يأتى أحيانا شبه جملة أى ظرفا أو جارا
ومجرورا .

وفى حالة الإضافة وهى خاصة بالاسماء يرى النحاة ضرورة تجريد
المضاف من :

- ١ - التثوين : وفى الممنوع من الصرف تنتفى هذه المشكلة .
- ٢ - نون المثنى وجمع المذكر السالم .
- ٣ - أداة التعريف (ال) وإن كان بعض النحاة قد أجاز إثباتها فى
حالتى المثنى وجمع المذكر السالم .

(٢) بناء الاسم

الأسماء المبنية هى التى لا يتغير شكل آخرها بتغير موقعها الإعرابى

ومنها :

- ١ - الضمائر .
- ٢ - أسماء الإشارة باستثناء " هذان " ، " هاتان " .
- ٣ - الأسماء الموصولة باستثناء " اللذان " ، " اللتان " .
- ٤ - أسماء الاستفهام ويستثنى منها " أى " الاستفهامية فهى معرسة
لملازمتها للإضافة .

- ١٥٨ -

- ٥ - أسماء الأفعال مثل آمين ، هيا ، صه ...
 - ٦ - بعض الظروف مثل إذ ، حيث .
 - ٧ - الأعلام المختومة بمقطع "ويه" .
- والبناء في هذه الأسماء أصلى ، وقد يأتي عارضا فى أسماء
أخرى منها :

- ١ - اسم لا النافية للجنس إذا كان مفردا (لا طالب غائب) .
 - ٢ - العنادى إذا كان علما مفردا (يا إبراهيم) أو نكرة مقصودة .
 - ٣ - بعض الظروف نحو : قبل - بعد . . . فوق . . . تحت وذلك حين
يحذف المضاف إليه وينسب معناه (قبل ذلك) .
 - ٤ - المركبات البنوية مثل :
- ١ - العدد المركب من (أحد عشر) ويستثنى منها اثنا عشر
واثنتا عشرة فهما معربان إعراب المثنى .
 - ب - الظروف المركبة نحو : صباح مساء . . . بين بين .

(٣) إعراب الاسم

- ١ - فى حالة التثنية : يعرب الاسم بالألف رفعا نيابة عن الضمة ،
والياء نيابة عن الضمة والكسرة على أن يفتح ما قبلها ويكسر ما بعدها .
ومما يلحق بالمثنى فى هذا الإعراب لفظ اثنتان ، اثنتان ،
سواء فى حالة تركيبها مع عشرة أم لا ، وكذلك مع " كلا " و " كلتا "

- ١٥٩ -

- في حالة الإضافة للضمير ه أما إذا أضيفا إلى اسم ظاهر فإن الألف
تلزم عندئذ في حالات الرفع والنصب والجر وتعرب إعراب الاسم المقصور .
- ٢ - في حالة الجمع السالم للمذكر ترفع الكلمة بالواو وتنصب وتجر بالياء
على أن يكسر ما قبلها ويفتح ما بعدها .
- ٣ - في حالة الجمع السالم للمؤنث يرفع بالضمة وينصب ويجر بالكسرة .

(٤) إعراب المضارع

إذا كان معتل الآخر يجزم بحذف حرف العلة ، وفي حالتي النصب
والرفع يعرب بالعلامة الأصلية مقدرة أو ظاهرة . وإذا كان آخره ألفا قدرت
عليها الضمة في حالة الرفع والفتحة في حالة النصب ه وإذا كان آخره
واو أو ياء قدرت على آخره علامة الرفع وظهرت علامة النصب .

(٥) إن وأخواتها

إن - أن - لكن - ليت - لعل - كأن .
وهي تدخل على الاسم والخبر وينبغي مراعاة ترتيبها في المقدمة ،
فلا يصح أن يتقدم الخبر على الاسم إلا إذا كان ظرفا أو جارا ومجرورا . وقد
تزايد بعد " إن " وأخواتها " ما " الحرفية فتكفها عن العمل وتجعلها
صالحة للدخول على الجملة الفعلية ولهذا تسمى " ما " الكافسة ه وهى
تبطل عمل إن وأخواتها ما عدا " ليت " إذ يجوز فيها أن تظل عاملة مسببة

اتصالها بما الكافة وذلك لعدم زوال اختصاصها بالدخول على الجملة الاسمية .

وقد تخفف " إن " ، أن ، كأن ، لكن " وعندئذ يجوز معها الأعمال والإهمال كما في (ان) حيث يكثر إهمالها وعندئذ يجب ذكر لام الابتداء لتفريق بينها وبين " إن " النافية ولهذا تسمى باللام الفارقة .

(٦) ظن وأخواتها

تدخل على المبتدأ والخبر بعد استيفاء فاعلها فتتصب مفعولين ويسمى المبتدأ مفعولاً أول ، ويسمى الخبر مفعولاً ثانياً . وأفعال اليقين منها هي : علم ، رأى ، وجد ، ألقى ، درى ، وأفعال الرجحان منها هي : ظن ، حسب ، خال ، زعم ، جعل . وأفعال الصيرورة منها هي : صير ، جعل ، ترك ، اتخذ ، وهب .

(٧) الإهراب والبناء في الأفعال

- ٠٠ الفعل الماضي مبني دائماً ، ومثله فعل الأمر .
- ٠٠ أما المضارع فيأتي تارة مبنيًا وأخرى معرباً .

١ - الماضي :

- ١ - بيني على الفتح إذا لم يتصل به شيء (كتب) أو اتصلت به تاء التانيث الساكنة " كتبت " . أو اتصلت به ألف الاثنين كتبنا أو " نا " الدالة على المفعول به " قابلنا " .

- ١٦١ -

- ب - يبنى على الضم إذا اتصلت به واو الجماعة "كتبوا" .
- ج - يبنى على السكون إذا اتصلت به تاء الفاعل "كتبت" .
- أو "نا" الدالة على الفاعلية "كتبنا" .
- أو "نون" النسوة "كتبن" .

٢ - الأمر :

- يبنى على السكون إذا كان صحيح الآخر "اكتب" .
- ويبنى على حذف حرف العلة إذا كان معتل الآخر "ادع" .
- ويبنى على حذف النون إذا اتصلت به ألف الاثنين "اكتبنا" .
- أو واو الجماعة "اكتبوا" .
- أو ياء المخاطبة "اكتبى" .

٣ - المضارع :

يبنى فى حالتين فقط :

- يبنى على الفتح إذا اتصلت به نون التوكيد اتصالا مباشرا خفيفة كانت أو ثقيلة (لأكتبن) لتكتبن ما أقول .
- كما فى قوله تعالى " لئن لم يفعل ما أمره لیسجنن وليكونن من الصاغرين " .
- فإذا اتصلت به اتصالا غير مباشرا فإن الفعل لا يكون مبنيًا فى قولنا " ليقولن " فصلت واو الجماعة بين نون التوكيد والفعل كقولنا " يقولن " فالأصل فيها يقولون ثم حذف نون الرفع لتوالى الأمثال فالتقى ساكنان فحذفت الواو لالتقاء الساكنين فصار يقولن .

- ب - يبنى على السكون إذا اتصلت به نون النسوة " يكتبن " .
- فإذا لم تتصل بالمضارع إحدى النونين أعرب بالرفع في حالة تجرده من الناصب والجازم ، وينصب إذا سبقته أداة نصب " أن - لن كي " لام التعليل ، حتى ، فاء السببية ويجزم إذا سبقته أداة " لام الطلب ، لا الناهية ، لم " .

(٨) علامات الإعراب الفرعية

- علامات الإعراب الأصلية أربعة : الضمة للرفع ، الفتحة للنصب ، الكسرة للجبر ، السكون للجزم .

وعلامات الإعراب الفرعية التي تنوب عنها هي :

- أ - عن الضمة : الواو وتنوب عن الضمة في الأسماء الخمسة ، جمع المذكر السالم ، الألف وتنوب عن الضمة في العثنى .
- ب - عن الفتحة : الف في الأسماء الخمسة .
- الياء في العثنى وجمع المذكر السالم
 - الكسرة في جمع المؤنث السالم
 - حذف النون في الأفعال الخمسة
- ج - عن الكسرة : الياء في الأسماء الخمسة .
- الياء في العثنى وجمع المذكر السالم
 - الفتحة في المنوع ممن الصرف

- ١٦٣ -

- د - عن السكون : حذفه النون في الأفعال الخمسة .
- حذف حرف العلة في المضارع المعتل الآخر .

(٩) الإعراب التقديري

قد تاتي حركة الإعراب أحيانا غير ظاهرة فتكون مقدرة على آخر الكلمة المعرسة كما نرى في كلمة " هدى " أو كلمة " هادى " وغيرها من مواضع نحتاج فيها إلى الإعراب التقديري وأهمها :

١ - الاسم المقصور : وهو الاسم المعرب الذى آخره الف لازمة مفتوح ما قبلها (هدى ، بشرى ، عظمى ، ...) وعلى آخره تقدر جميع الحركات الإعرابية .

٢ - الاسم المنقوص : وهو الاسم المعرب الذى آخره ياء لازمة قبلها كسرة (القاضى ، الداعى ، الهادى) وعلى آخره تقدر علامتا الرفع والجرح ، وتظهر علامة النصب .

وفى إعراب المقصور نقول إن الحركة منع من ظهورها التعذر لأن ظهور الحركة على الألف متعذر ، أما فى إعراب المنقوص فنقول إن الحركة منسح من ظهورها الثقل لأن ظهور الضمة أو الكسرة ليس متعذرا وإنما هو ثقيل .

وتحذف ياء المنقوص عند تنوينه فى حالتى الرفع والجرح عندئذ تقدر

الحركة الإعرابية على الياء المحذوفة .

- ٣ - الفعل المضارع المعتل الآخر إذا كانت آخره ألفا مثل " يسعى " . . .
 يخشى . . . وتعذر على آخره علامتا الرفع والنصب ، وما كان آخره واوا مثل
 " يدعو " ، " ينجو " ، أو يا " يرمى " يمشى " وتقدر على آخره علامات
 الرفع فحسب .
- ٤ - المضاف لياء المتكلم " كتابي " ويمنع ظهور الحركة فيها حركــــــــــــة
 المناسبة .
- ٥ - المجرور بحرف الجر الزائد (ما جاءنا من بشير) حيث تقدر الحركة
 على آخره ويمنع من ظهورها حركة حرف الجر الزائد .
- ٦ - المجرور بحرف شبيه بالزائد " رب طالب مهمل نجسج " وتقدر على
 آخره الحركة ويمنع من ظهورها حركة حرف الجر الشبيه بالزائد .
- ٧ - الألفاظ الحكيمية كالعلم المنقول من جملة " مثل " جاد السرب "
 وتقدر الحركة على آخره ويمنع من ظهورها حركة الحكايمية .

(١٠) بنسأء الفعل للفاعل او المفعول

الفعل المبني للفاعل يسمى معلوما ويذكر فاعله ويرفع ، وإذا بنى للمفعول
 يسمى مجهولا ويحذف فاعله وينوب عنه غيره وفي هذه الحالة تتغير صورة الفعل
 عن أصلها :

- ١ - إذا كان ماضيا ضم أوله وكسرها قبل آخره (كتب) .
 ٢ - إذا كان ماضيا مبدوءا بتاء زائدة ضم أوله وثانيه (تعلم) .

- ١٦٥ -

- ٣ - إذا كان ماضياً مبدؤاً بهمزة وصل ضم الثالث مع الأول (استخرج)
- ٤ - إذا كانت فيه ألف قلبت ياءً وكسر أوله (قال - اختار) .
- ٥ - إذا كان مضارعاً ضم أوله وفتح ما قبل آخره (يضرب) .
- ٦ - إذا كان ما قبل آخر المضارع مدداً (يقول) قلبت ألفها .

(١١) الأسماء الخمسة

أبو - أخو - حمو - فو - ذو

ترفع بالواو وتنصب بالألف وتجرب بالياء نيابة عن الحركات الإعرابية

الموازية لها .

وشروط إعرابها بهذا الشكل أي بالحروف :

- ١ - أن تكون مفردة فإذا كانت مثناة أعربت إعراب المثنى (أخوان) .
بالألف رفضاً . . وبالياء نصياً وجسراً . .
- ٢ - أن تكون مضافة فإذا لم تضاف أعربت بالحركات الظاهرة (أب) .
- ٣ - أن تكون مضافة لغير ياء المتكلم ، فإذا أضيفت لياء المتكلم أعربت بالحركات المقدرة .
- ٤ - في كلمة فم يشترط ألا تبقى فيها الميم فإذا وجدت الميم أعربت بالحركات الظاهرة .
- ٥ - يشترط أن تكون " ذو " بمعنى صاحب وليست بمعنى الذي .

(١٢) كان وأخواتها

١ - عددها :

كان ، ظل ، أصبح ، أضحى ، أمسى ، بات ، صار ،
ليس ، مازال ، ما برح ، ما فتى ، ما انفك ، مادام .

٢ - وظيفتها :

ترفع المبتدأ اسما لها وتنصب الخبر خيرا لها ، وهى
بالنسبة لهذا العمل ثلاثة اقسام :

- ١ - الأفعال الثمانية الأولى تحمل هذا العمل من غير شرط .
- ب - الأفعال : زال ، برح ، فتى ، انفك ، يشترط أن يتقدم
عليها نفي أو شبه نفي (وشبه النفي هو النهى والدعاء) .

٣ - ترتيبها :

الأصل فى هذه الجملة أن تذكر " كان " أو إحدى أخواتها
ويذكر بعدها الاسم ثم يذكر الخبر ، وقد يحدث اختلاف فى هذا
الترتيب فيقدم الخبر على الاسم تارة وقد يتقدم على الفعل الناسخ
تارة أخرى ويظهر تقدم الخبر فى ثلاث صور :

- ١ - أن يتقدم الخبر على الاسم فيكون متوسطا بين الناسخ واسمه
وذلك جائز باتفاق النحويين (وكان حقا علينا نصر المؤمنين) .

-١٦٧-

ب - أن يتقدم الخبر على الفعل الناسخ وذلك واجب إذا كان الخبر من الأسماء التي لها الصدارة (أين كان أخوك) ، كم كان عدد دورسك؟ ، إذ يجب تقديم اسم الاستفهام لأن له الصدارة .

ج - أن يتقدم محمول الخبر فيقع بين الناسخ واسمه ، وذلك غير جائز إلا إذا كان ظرفاً أو جاراً ومجروراً (كان عندك محمد آكلًا و (كان في بيت محمد آكلًا) .

٤ - بين التمام والنقصان :

قد يكتفى بعض هذه الأفعال بمرفوعه ويستغنى به عن الخبر فتسمى أفعالاً تامة ، ومرفوعها هو فاعلها كما هي القاعدة في الأفعال عموماً ، وذلك كما في الآية الكريمة (فإن كان ذو عسرة فنظرة إلى ميسرة) فكان هنا بمعنى حضر أو جاء .

وتستعمل كان وأخواتها أفعالاً تامة إلا ثلاثة أفعال هي : ليس ، مازال ، ما فتى . فهي تستعمل دائماً ناقصة ، وما عداها يستعمل تاماً أحياناً نحو (ما شاء الله كان) أي حصل وحدث ، وأصبح وأنسى كما في قوله تعالى (فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون) وفي قوله تعالى (ما دامت السماوات والأرض) أي ما بقيت ، وقولسه تعالى (ألا إلى الله تصير الأمور) أي ترجع .

- ١٦٨ -

٥ - حذف نون " يكون " :

- تحذف " نون " من مضارع كان وهو حذف جائز إذا تحققت له ستة شروط تلحقها كلمة " يكون " :
- ١ - أن يكون مضارعاً .
 - ٢ - مجزوماً .
 - ٣ - جزمه بالسكون .
 - ٤ - غير متصل بضمير نصب .
 - ٥ - ما بعده متحرك .
 - ٦ - يكون الحذف عند وصل الكلام لا عند الوقف .

فإذا تحققت هذه الشروط الستة جاز حذف النون تخفيفاً كما في قوله تعالى (وإن تك حسنة يضاعفها) وجاز ثبوتها على الأصل كما في قوله تعالى (يا بني اركب معنا ولا تكن مع الكافرين) . وإذا فقد شرط من هذه الشروط لا يجوز حذف هذه النون فلا يصح حذفها :

- كان أخوك مجتهداً - لأن الفعل غير مضارع .
- لن يكون الجو معتدلاً - لأن الفعل غير مجزوم .
- وأوفوا الكيل ولا تكونوا من المخسرين . لأن المضارع مجزوم بغير السكون .
- إن يكنه فلن تسلط عليه (حديث) لأن الفعل متصل بضمير للنصب .

- ١٦٩ -

- لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب . لأن ما بعد الفعل ساكن .
- إذا وعدت فلا تلكه مخلفاً وعدك . يجوز فيها حذف النسوة ، فان بدا لك ان تقف على " تك " يجب أن تقول " فلان تكن " لأن النون يجب أن تذكر عند الوقف ولا يجوز حذفها إلا في وصل الكلام .

(١٣) الحروف المشبهات بليس

(ما - لا - لات - ان)

- ١ - " ما هذا بشراً " إن هذا الملك كريم .
- ٢ - تعز فلا تني على الأرض باقياً ولا وزر مما قضى الله وأقيماً
- ٣ - ندم البغاء ولات ساعة مندم والبعى مرتع مبتغيه وخيم
- ٤ - ايه المرء ميتا بانقضاء حياته ولكن بأن يبغى عليه فيخذل
- (١) ما : النافية وهى تعمل هذا العمل على لغة الحجاز ولذا تسمى " ما " الحجازية ويشتترط لعلها أربعة شروط :
- ١ - ألا تزاد بعدها إن (ما إن أنتم رجال) .
- ٢ - ألا ينتقض نفي خبرها بإلا ولهذا يبطل عملها (وما محمد إلا رسول) .

- ١٧٠ -

- ٣ - ألا يتقدم خبرها على اسمها (وما خذل قومي فأخضع للعدا) .
٤ - ألا يتقدم معمول خبرها على اسمها إلا إذا كان ظرفاً أو جاراً
ومجسوراً . فهي تعمل في قوله (ما عندك من أكلا) ولا تعمل
في قولك (ما طعامك محمد أكلا) .

(٢) " لا " : النافية وتعمل عمل ليس بشرط :

- ١ - أن يكون اسمها وخبرها نكرتين .
٢ - عدم تقديم معمول خبرها على اسمها .
٣ - تقديم اسمها على خبرها .
٤ - عدم تقديم معمول خبرها على اسمها إلا إذا كان ظرفاً
أو جاراً أو مجسوراً .

فإذا تحققت هذه الشروط فإنها تعمل نحو (لا عامل خيرا من العامل
المصرى) .

(١٤) كباد وأخواتها

- ١ - أفعال المقاربة : وهي تدل على قرب حدوث الخبر وهي ثلاثة
أفعال :
كاد - كرب - أوتمك
٢ - أفعال الرجاء : وتدل على رجاء حدوث الخبر وهي ثلاثة أيضا :
عسى - حرى - اخلولق

٣ - أفعال الشرع وهى تدل على الشرع فى الخبر وهى كثيرة منها :
أُنشأ - طفق - جعل - أخذ - علق .

وهذه الأنماط من الأفعال افردتها النخبون عن كان وأخواتها لأن خبرها يجب أن يتحقق فيه شروط خاصة إذ يشترط أن يكون جملة فعلية ، فعلها مضارع ، يرفع ضميراً يعود على اسمها ، وهذا المضارع يكون مسبوقاً باسم المصدرية أو مجرداً منها .

ويقترن خبر هذه الأفعال بـ " أن " المصدرية فسى :

١ - يجوز الاقتران بها والتجرد منها والغالب الاقتران بها فى الفعلين
عسى - أو شك (عسى ركبم أن يرحمكم) .

٢ - يجوز الاقتران والتجرد والغالب التجرد فى الفعلين كاد و كرب (يكاد زيتها يضىء) .

٣ - يجب اقتران الخبر بأَن فى الفعلين " حرى " ، " اخلولق " .
(حرى خالد أن ينجح) ، (اخلولقت السماء أن تمطر " .

٤ - يجب تجرد خبره من " أن " ويتمثل فى أفعال الشرع :
(وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة) .

الجمود والتصرف في هذه الأفعال :

هذه الأفعال كلها جامدة ملازمة لصيغة الماضي ماعدا الفعلين

(كاد - أوئك) فقد استعمل مضارع كل منهما (يكاد زيتها يضيء) .

التمام والنقصان فيها :

تستعمل ناقصة ماعدا ثلاثة أفعال يجوز أن تستعمل تامة أو ناقصة

هي " عسى - اخلولق - وئك) إذ تستعمل تامة حيث تستغنى

بأن والفعل عن خبرها وعندئذ يكون المصدر المؤول من أن والفعل فاعلا

لها أغنى عن الخبر (وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى ان تحبوا

شيئا وهو شر لكم) .

ويتفرع على قاعدة التمام والنقصان في هذه الأفعال ثلاث حالات :

١ - أن يكون الفعل ناقصا حيث يذكر فعل من هذه الأفعال الثلاثة

ويذكر بعده الاسم ثم يذكر أن والفعل (عسى محمد أن ينجح) .

٢ - أن يكون الفعل تاما حيث يذكر فعل من هذه الأفعال الثلاثة ويذكر

بعده أن والفعل ولا يذكر الاسم بعد ذلك (وعسى أن تكرهوا شيئا

وهو خير لكم) .

٣ - يجوز فيها ان يكون الفعل تاما كما يجوز ان يكون ناقصا وذلك فـسـي
صورتين :

١ - ان يذكر فعل من هذه الافعال الثلاثة بعده أن والفعل
ثم يذكر اسم ظاهر (عسى محمد أن ينجح) فيجوز أن تُسند
أن تكون عسى تامة (وأن الفعل) في تأويل مصدر فاعل
عسى أغنى عن الخبر والفعل ينجح مسند إلى محمد ، كما
يجوز أن تكون عسى ناقصة وأن والفعل في موضع نصب خبر
لها متقدم على الاسم ومحمد اسمها متأخر عن الخبر .

ب - ان يقدم اسم على فعل من هذه الأفعال الثلاثة ويذكر بعده
هذا الفعل أن والمضارع نحو (محمد عسى أن ينجح) فيجوز
أن تُسند أن تكون عسى تامة ، وأن والفعل في تأويل مصدر
فاعل (عسى) أغنى عن الخبر ويجوز أن تكون ناقصة واسمها
ضير مستتر يعود على محمد وان والفعل في موضع نصب
خبر " عسى " وجملة عسى في كلا الوجهين خبر " محمد " .

(١٥) تعدى الفعل ولزومه

الفعل المتعدى هو الذى يصل إلى مفعوله بتغيير حرف جر
(قرأت الكتاب) .

والفعل اللازم هو ما لا يصل إلى مفعوله إلا بحرف جر : مرت بزيد .
أو لا يكون له مفعول على الإطلاق (قام زيد) .

وعلامة الفعل المتعدى أن تتصل به هاء تعود على غير المصدر
وهى هاء المفعول به (الباب أغلقته) ، ويخرج من هذا القياس
هاء المصدر لأنها تتصل بالمتعدى واللازم على السواء فتقول مع
المتعدى (الضرب ضربته زيدا) ومع اللازم (القيام قمته) .

عمل الفعل المتعدى :

ينصب مفعوله إن لم ينب عن فاعله (قرأت الكتاب ، قرئ الكتاب)
وأجاز بعض النحاة رفع المفعول ونصب الفاعل إذا أمن اللبس
كما فى قولهم " خرق الثوب السمار) وهو قال لا يقاس عليه .

أقسام المتعدى :

١ - ما يتعدى إلى مفعولين :

١ - أصلهما المبتدأ والخبر كظن وأخواتها .

ب - ما ليس كذلك كأعطى وكسا .

- ٢ - ما يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل كاعلم وأرى .
- ٣ - ما يتعدى إلى مفعول واحد وهو كقير .

إذا تعدى الفعل إلى مفعولين الثانى منهما ليس خبرا فى الأصل
فالأصل تقديم ما هو فاعل فى المعنى فتقول (أعطيت زيدا درهما) لأن زيدا
فاعل فى المعنى من حيث كونه آخذا للدرهم .

وقد يجب تقديم ما ليس فاعلا فى المعنى إذا كان لذلك ضرورة
كالخوف من عودة الضير على متأخر لفظا ورتبة فلا تقول أعطيتنى صاحبى
الدرهم ، والصحيح أن تقول " أعطيت الدرهم صاحبه " .
اللازم : ما لا يتصل به هاء ضمير غير المصدر ، ومنه الأفعال :

- ١ - الدالة على سجية أو طبيعة نحو " شرف ، كم ، ظرف ، نهم . . .)
- ٢ - كل فعل على وزن " افعلل " نحو : اقشعر ، اطمان أو على وزن
افعللل نحو احرنجم ، اقعنسس .
- ٣ - ما دل على نظافة كطهر ونظف ، أو على دنس كدنس الثوب ووسخ .
- ٤ - ما دل على عرض نحو " مرض زيد " .
- ٥ - أو كان مطاوعا لما تعدى إلى مفعول واحد نحو : مددت الحديد
فامتد ، ولا ينطبق هذا على المتعدى إلى اثنين فإنه لا يكون لازما بل
يكون متعديا إلى مفعول واحد فتقول : علمته النحو فتعلمه .
ويصل الفعل اللازم إلى مفعوله بحرف الجر ، وقد يحذف حرف الجر
فيصل إلى مفعوله بنفسه نحو : مررت زيدا ، أو قول الشاعر " تمرن الديار "
أى تمرن بالديار .

- ١٧٦ -

وأجاز بعضهم الحذف قياساً بشرط تعيين الحرف فنقول بريت القلم
السكين ونقصه " بريت القلم بالسكين " فإذا لم يتعين الحرف لم يجز الحذف
كما في قولنا " رغب في " ورغب عن " لأنه لا يدري أي الحرفين حذف .

ومع أن " أن " يجوز حذف حرف الجر معها بشرط أمن اللبس
كقولك : عجبت من أن يعطوا الدية ، أو عجبت من أنك قائم فيجوز حذف
من ، فنقول عجبت أنك قائم .

وفي حالة اللبس يجب إثبات الحرف فنقول " رغب في أنك قائم "
فلا تحذف " في " حتى لا يحصل اللبس مع " عن " .

واختلف النحاة حول الموقع الإعرابي لـ " ان " ، " ان " فأجاز
بعضهم اعتبارها في محل جر على تقدير حذف الحرف ، ونذهب اليعض
إلى أنها في محل نصب على تقدير المنعولية وإهمال عمل الحرف فيها .

(١٥) مالا ينصرف

علامة الاسم المنصرف :

- ١ - أن يجرب بالكسرة مع الألف واللام وبدونهما .
- ٢ - وأن يدخله الصرف وهو التثنية لغير مقابلة أو عوض (أذعات ، جوار ،
غواش) .

المنوع من الصرف : يجرب بالفتحة إذا لم يضاف أو لم تدخل عليه
الـ " المعروفة .

علل المنع من الصرف :

- ١ - ألف التانيث المقصورة أو المدودة . قصوى . حمراء .
 - ٢ - الجمع المتناهي : مساجد . مصابيح .
 - ٣ - الصفه وزيادة الألف والنون بشرط ألا يكون المونث في ذلك
مختومًا بتاء التانيث : سكران . عطشان . غضبان :
(لا تقول سكرانة بل سكرى ، غضبى ، عطشى)
(سيفانة (طويلة) سيفان - تصرف) .
- وزن أفعل فعلاء (صفه أصلية) .
إن لم تقبل التاء أحمر .
إذا قبلت التاء صرفت : أرمل (أرملة) مررت برجل أرمل .
الصفه العارضة تصرف : أربع ، أدهم ، أجدل للصقر . أخيل لطائر .
أفعى للحية (معنى الخبث) . يصح فيها المنع لوزن الفعل
والصفه المتخيلة ، والكثير فيها الصرف إذ لا وصفية فيها محققة .
- العدل والصفه : فى الأسماء المبنية على فعال ومفعل :
ثلاث ومثنى ، ثلاث معدولة عن ثلاثة ثلاثة .
أخر : مررت بنسوة آخر وهو معدول عن الآخر .

-١٧٨-

الجمع المتناهي : وهو كل جمع بعد ألف تكسيه حرفان أو ثلاثة

أوسطها ساكن نحو مساجد ومصابيح .

الجمع المعتل الآخر بنون : سارى : سوار ، جوار ، غواش .

(يعامل معاملة المنقوص : حذف الياء فى حالتى الرفع والجر) .

العلمية والتركيب : معد يكرب ، بعلبك ، (سيبويه) مبنى إعرابه

على الجزء الثانى إعراب ما لا ينصرف .

المركب تركيبه إضافة يعرب (عبد شمس ، أبو قحافة .

إذا كان علما فيه ألف ونون زائد ثان :

غطفان . أصفهان .

العلمية والتأنيث : لمذكر : طلحة ، معاوية ، حمزة .

لمؤنث : فاطمة .

المؤنث بالتعليق :

إذا زاد على ثلاثة : زينب ، سعاد .

إذا كان ثلاثة محرك الوسط : سقر .

إذا كان ثلاثيا ساكن الوسط يصرف والمنع أولى : هند .

العجمة والتعريف : أن يكون علما فى اللسان الأعجمى ويزيد على ثلاثة-

أحرف : إبراهيم . إسماعيل .

إذا كان ثلاثة أحرف ساكنة الوسط يصرف (نوح . هود) .

العلم على وزن الفعل : أحمد . يزيد .

— ١٢٩ —

العلمية والعدل في ثلاثه مواضع :

- ١ - ما كان على وزن فعل من ألفاظ التوكيد : جاء النسساء
جَمَعَ (أصلها جمعاءات فعدل عنها إلى جمع) .
- ٢ - العلم المعدل إلى فعل كعمر وزفر وشعل (الأصل عامسر
وزافر ، وشاعل) .
- ٣ - سَحَرَ إذا أريد من يوم بعينه (جئتكَ يوم الجمعة سحر)
فهو معدول عن السحر لأنه معرّفة والأصل في التعريف
أن يكون بأل فعدل به عن ذلك وصار تعريفه مشبها لتعريف
العلمية من جهة أنه لم يلفظ معه بمعرف .
علم المونث على وزن فعال كحذام ، ورقاش .

جواز صرف الممنوع من الصرف :

في الضرورة : تبصر خليل هل ترى من ظعائن
في التناسب : سلاسلا وأغلالا وسسعيرا

(١٦) العدد

من ثلاثة إلى عشرة : يضاف إلى جمع ويخالف المعدود تذكيرا
وتأنيثا .
مائة وألف : يضاف إلى مفرد مجرور .

- ١٨٠ -

العدد المركب : أحد عشر - تسعة عشر

- أحد عشر ، إحدى عشرة ، اثنا عشر ، اثنا عشر
- ثلاثة ، تسعة حكما بعد التركيب كحكما قبله

العدد عشرة وهو الجزء الأخير في التركيب تسقط منه التاء على التذكير وتثبت مع التأنيث على عكس ثلاثة على تسعة (ثلاثة عشر - رجلا ، ثلاث عشرة امرأة)

الأعداد المركبة كلها مبنية صدرها وعجزها وتبنى على الفتح :
 • أحد عشر ، ثلاث عشرة بفتح الجزئين

باستثناء اثني عشر اثنتي عشرة فإن صدرها يعرب إعراب المثنى
 ويبني الجزء الثاني على الفتح

العدد المفرد من عشرين إلى تسعين يكون بلفظ واحد للمذكر والمؤنث وتمييزه يكون مفردا منصوبا (عشرون رجلا - امرأة)
 ويذكر قبله النيف فيقال : واحد وعشرون ، وثلاث وعشرون
 معاملة ٣ - ٩ على عكس المعدود

- ومع المؤنث : إحدى وعشرون ، اثنتان وعشرون ، ثلاث وعشرون
- (أسماء العدد توزع ألني : مضافة ، مركبة ، مفردة ، معطوفة)
- صياغة اسم فاعل من الأعداد : ثان ، ثالث ...
- بلا تاء في التذكير ، وتاء في التأنيث
- رأيت الثاني ، الثانية ، الثالثة ...

- ١٨١ -

الإضافة : يجب إضافة فاعل لما بعده : ثاني اثنين ، ثالث
ثلاثة ، وفي التأنيث : ثانية اثنتين ، ثالثة ثلاث ، عاشره
عشر .

حادى مقلوب واحد : وحادية مقلوب واحدة .
ولا تستعمل حادية إلا مع عشرة ، وحادى مع عشر ، كما يستعملون
مع عشرين وأخواتها (حادى وتسعون ، حادية وتسعون) .

(١٧) قائمة المعاجم فى ضبط بنىة الكلمة

بالإضافة إلى معرفة معانى المفردات تفيد المعاجم فى ضبط حروفها :
(١٥) فى ضبط ماضى الثلاثى ومضارعه تقاس الأفعال على أمثلة :
باب (نصر) كما فى رقد يرقد
باب (ضرب) كما فى عرف يعرف
باب (فتح) كما فى شرح يشرح
باب (فرح) كما فى شرب يشرب
باب (حسب) كما فى نعم ينعم

فإذا ذكر أن الفعل من باب نصر فعنى ذلك أن مضارعه مضمع العين
(ينصر) وإذا ذكر أن الفعل من باب (ضرب) كان مضارعه مكسور العين
(يضرب) وأحياناً نستفيد من ضبط الأسماء تشبيهاً بأسماء أخرى مشهورة مألوفة

- ١٨٢ -

الوزن لتضبط على نسقها كالنمر على وزن كنف ، وصراح بوزن غراب . وأحيانا تنص على نوع الحركة في الحرف الذي يراد ضبطه من الضم أو الفتح أو الكسرة فيقال مثلا : سمح يسمح بالفتح فيهما ، وهتف من باب ضمـسرب ويهتف بالكسر .

أما عن طريقة الكنف في المعاجم فيتم على النحو التالي :
١ - في مختار الصحاح والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط :

ترد الكلمة إلى مفردا إذا كانت جنعا ، وإلى الماضي إذا كانت مضارعا أو أمرا أو مصدرا أو أي نوع من المشتقات (اسم فاعل - اسم مفعول - صيغة مبالغة) . .

٢ - تجرد الكلمة من حروف الزيادة إذا كانت مزيدة .

٣ - ينظر إلى أول حرف من الكلمة ليعرف ماضيها ثم يليه الحرف الثاني ثم الثالث .

وإذا كان الحرف الثاني أو الثالث من الكلمة ألفا فلا بد ان يعرف أصل هذه الألف بالرجوع إلى المضارع أو المصدر إذا لم يظهر أصل الألف في المضارع (راح - دعا - رمى) .

وفي القاموس المحيط نتبع نفس الخطوات السابقة ثم ينظر إلى الحرف الأخير من الحروف الأصلية ليعرف الباب ، وعلى الحرف الأول ليعرف الفصل ثم إلى الحرف الثاني ، دراً : باب الهمزة ، فصل الدال ثم الراء .

الإضافة : يجب إضافة فاعل لما بعده : ثانى اثنين ، ثالث
ثلاثة ، وفى التأنيت : ثانية اثنتين ، ثالثه ثلاث ، عاشره
عشر .

حادى مقلوب واحد : وحادية مقلوب واحدة .
ولا تستعمل حادية إلا مع عشرة ، وحادى مع عشر ، كما يستعملون
مع عشرين وأخواتها (حادى وتسعون ، حادية وتسعون) .

(١٧) فائدة المعاجم فى ضبط بنىة الكلمة

بالإضافة إلى معرفة معانى المفردات تفيد المعاجم فى ضبط حروفها :
(١٥) فى ضبط ماضى الثلاثى ومضارعه تقاس الأفعال على أمثلة :

باب (نصر) كما فى رقد يرقد
باب (ضرب) كما فى عرف يعرف
باب (فتح) كما فى شرح يشرح
باب (فرح) كما فى شرب يشرب
باب (حسب) كما فى نعم ينعم

فإذا ذكر أن الفعل من باب نصر فمعنى ذلك أن مضارعه مضموم العين
(ينصر) وإذا ذكر أن الفعل من باب (ضرب) كان مضارعه مكسور العين
(يضرب) وأحياناً نستفيد من ضبط الأسماء تشبيهاً بأسماء أخرى مشهورة مألوفة

- ١٨٢ -

الوزن لتضبط على نسقها كالنمر على وزن كنف ، وصراح بوزن غراب . وأحيانا تنص على نوع الحركة في الحرف الذي يراد ضبطه من الضم أو الفتح أو الكسرة فيقال مثلا : سمح يسمع بالفتح فيهما ، وهتف من باب ضمـسـرب ويهتف بالكسر .

أما عن طريقة الكشف في المعاجم فيتم على النحو التالي :
! - في مختار الصحاح والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط :

ترد الكلمة إلى مفردها إذا كانت جنعا ، وإلى الماضي إذا كانت مضارعا أو أمرا أو مصدرا أو أي نوع من المشتقات (اسم فاعل - اسم مفعول - صيغة مبالغة) . .

٢ - تجرد الكلمة من حروف الزيادة إذا كانت مزيدة .

٣ - ينظر إلى أول حرف من الكلمة ليعرف ماضيها ثم يليه الحرف الثاني ثم الثالث .

وإذا كان الحرف الثاني أو الثالث من الكلمة ألفا فلا بد ان يعرف أصل هذه الألف بالرجوع إلى المضارع أو المصدر إذا لم يظهر أصل الألف في المضارع (راح - دعا - رمى) .

وفي القاموس المحيط نتبع نفس الخطوات السابقة ثم ينظر إلى الحرف الأخير من الحروف الأصلية ليعرف الباب ، وعلى الحرف الأول ليعرف الفصل ثم إلى الحرف الثاني ، درأ : باب الهمزة ، فصل الدال ثم الراء .

المسرس

١ - د	مقدمة
١	اولا : حول اصول الحركة الادبية
٥١	ثانيا : اختيارات شعريّة
٥٢	١ - رائية حاتم
٥٤	٢ - من معلقة عمرو
٥٦	٣ - من معلقة طرفه
٥٨	٤ - من رائية عمرو
٦٠	٥ - عينية حسان
٦١	٦ - من لامية كعب
٦٣	٧ - رائية عمر
٦٥	٨ - دالية جميل
٦٧	٩ - رائية الاخل
٦٩	١٠ - بائية جرير
٧١	١١ - الفرزدق
٧٣	١٢ - رائية ابن نواس
٧٥	١٣ - لامية ابن العتاهية
٧٦	١٤ - من بائية ابن تمام

- ١٨٤ -

٧٨	من بائنة البحتري	١٥-
٨٠	قافية المتنبي	١٦-
٨٢	ميمية المتنبي في الحمى	١٧-
٨٥	من فلسفة ابن العلاء	١٨-
٨٦	نونية البحتري	١٩-
٨٧	نونية ابن زيدون	٢٠-
٩٠	أندلسية شوقي	٢١-
٩٦	روية للمعارضة بين ابن زيدون والبحتري	•
٩٩	بين ابن زيدون وشوقي	•
١٠٩	سينية البحتري	٢٢-
١١٣	سينية شوقي	٢٣-
١١٧	بين القصيدة تامين	•
١٣٤	رأية البهاء زهير	٢٤-
١٣٧	شوقي في أنس الوجود	٢٥-
١٤٣	على محمود طه	٢٦-
١٤٦	انثودة المطر للسياح	٢٧-
١٥٥	موضوعات نحويسية	•

— مطبعة العمرانيه للأوفست
ت : ٥٢٧٥٥٠

